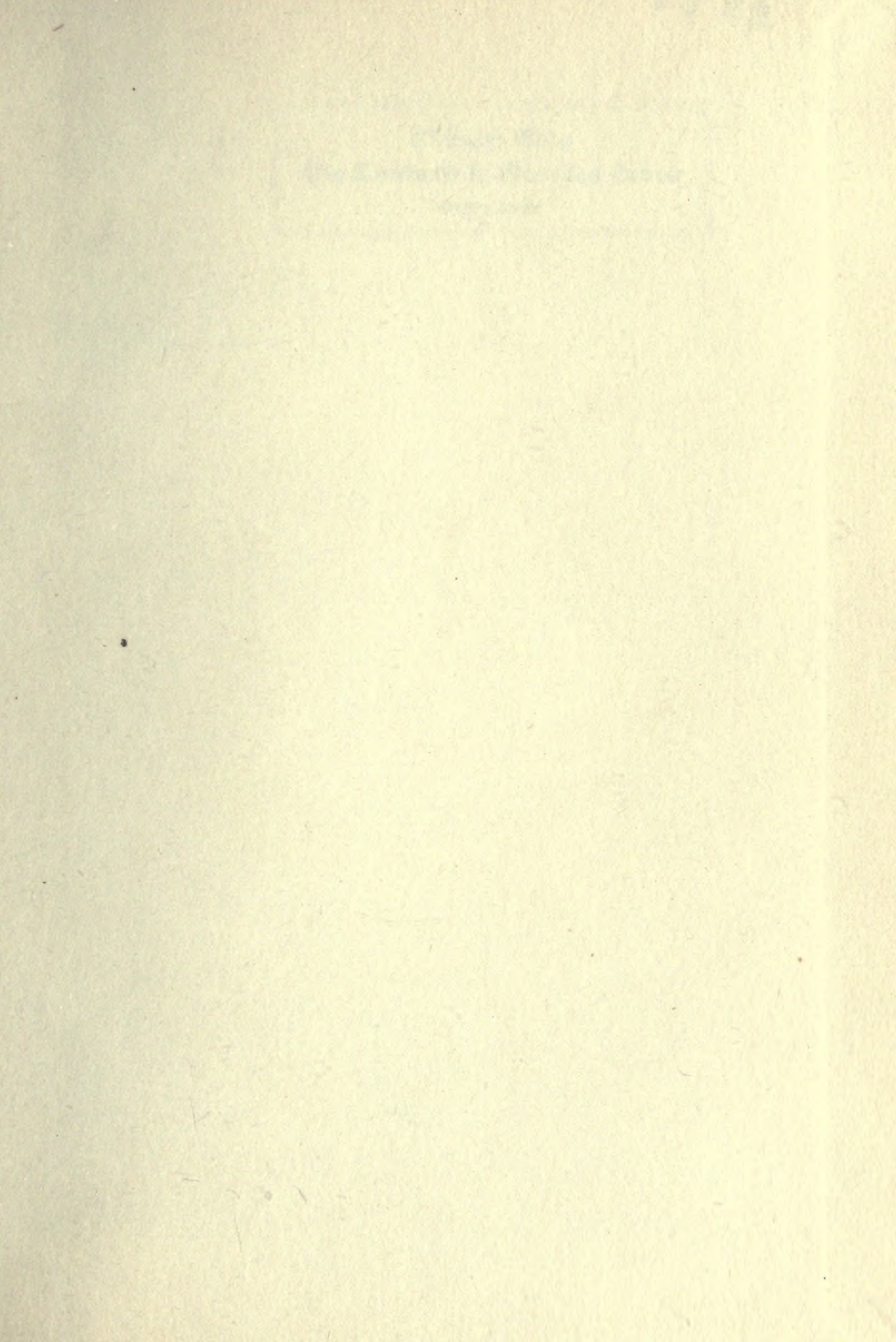
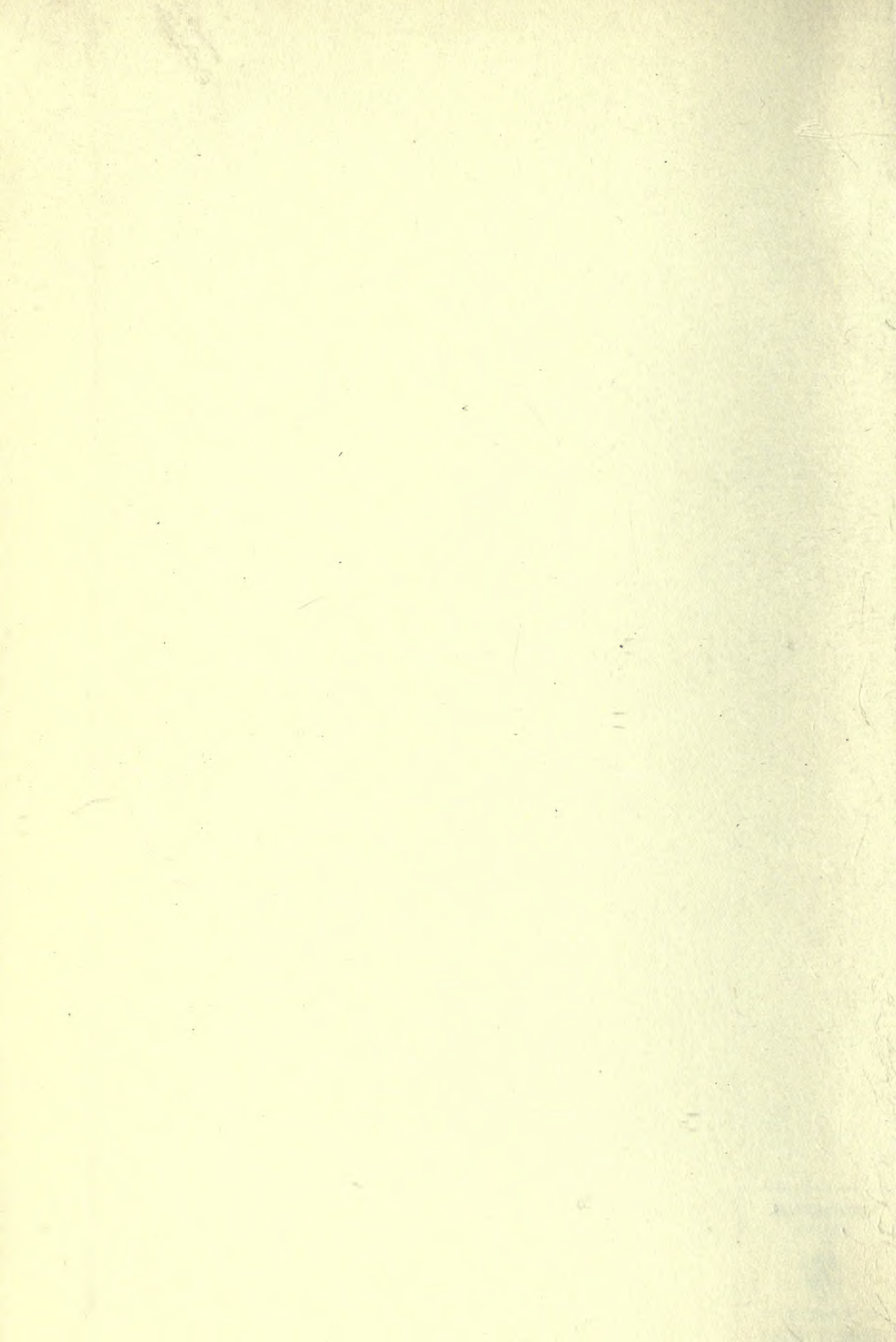








Wilhelm Bode

Die Tonkunst in Goethes Leben

Erster Band

Die Tonkunst in Goethes Leben

Von
Wilhelm Bode

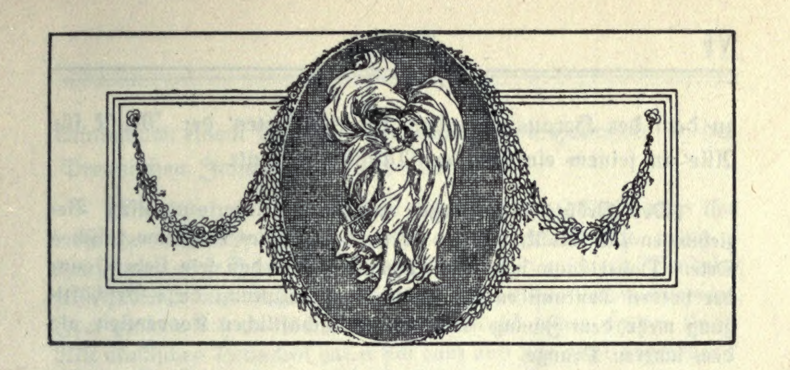
Erster Band



Mit zehn Bildnissen

E. S. Mittler & Sohn, Kgl. Hofbuchhandlung
Berlin 1912

Gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei
von E. S. Mittler & Sohn, Berlin SW 68



Vorwort.

Cato ward in seinem Alter gerichtlich angeklagt, da er „denn in seiner Verteidigungsrede hauptsächlich hervor„hob, man könne sich vor Niemand verteidigen als vor Denen, „mit denen man gelebt habe. Und er hat vollkommen recht: „wie will eine Jury aus Prämissen urteilen, die ihr ganz ab„gehen? Wie will sie sich über Motive beraten, die schon längst „hinter ihr liegen?“

Das schrieb Goethe 1822 in seine ‚Maximen‘: er würde also nur von Denen ein einsichtiges Urteil über sein Verhältnis zur Musik erwarten, die mit ihm gelebt haben. Ich lade meine Leser ein: mit Goethe und seinen musikalischen Zeitgenossen zu leben. Zeit wird's uns freilich kosten; wir müssen in längst vergangenen Zuständen uns zurecht finden, müssen zwölf Abschnitte eines sehr ausgebreiteten Lebens in zwölf Kapiteln ruhig betrachten und außer Goethen noch eine große Zahl anderer Menschen in's Auge fassen.

Wer dazu keine Ausdauer hat — nun, für ihn will ich auch sorgen! Indem ich nämlich das Ergebnis abschreibe,

zu dem der Herausgeber des ‚Goethe-Heftes‘ der ‚Musik für Alle‘ in seinem einleitenden Aufsatze gelangt:

„Der Größte der Großen pflegte nur sehr platonische Beziehungen zur Musik, und wo er sie knüpfte, tat er es am falschen Orte. Dabei kann man nicht einmal sagen, daß sein Leben ganz der holden Tonkunst entbehrt hätte; nur entsprang diese Beschäftigung mehr dem Zwang und der gesellschaftlichen Konvention als dem inneren Drange.

„Goethes ganze musikalische Anschauung stand im Bann der Italiener; Cimarosa war sein Lieblingskomponist. In Gesprächen und Aufzeichnungen betonte er immer die Schönheit der Linie, die Mäßigkeit im Accompagnement. Aus diesem Gesichtswinkel mußte er sein Ideal in Mozart, dem „herrlichen Amadeus“, sehen, während er Beethoven ablehnte und von Bach wahrscheinlich keine oder nur eine sehr dunkle Vorstellung hatte. . . . Dafür gewährten ihm andere schaffende Geister um so größeren Genuß. Freilich ist dabei nicht ohne Bitterkeit anzumerken, daß diese „Genies“ zumeist trockene Gesellen und Banausen waren, die durch irgend eine Hintertür zur Seele des Weimarer Gewaltigen drangen. [Gemeint: Kayser, Reichardt und Zelter]. . . Nur ziemlich gegen den Schluß seines Lebens hat [Zelter] ihm noch ein echtes Talent empfohlen, den jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Goethe in Weimar vorspielen mußte, wobei der Alte den genialen Improvisator wie ein Jupiter aus der Sofaecke heraus anblitzte. Das mögen so die Augenblicke gewesen sein, wo in Goethe der kümmerliche musikalische Kern auflebte und er in das verstaubte Innere seines Freundes Zelter mit Grauen blickte.“

Zwischen diesen 24 Zeilen und meinen 658 Seiten hat der Leser die Wahl. Begnügt er sich mit Dr. Erich Urbans kurzer Zusammenfassung, so ist er schnell fertig und kann sich doch auch in Gesellschaft als ein Kundiger äußern. Wer etwas vorsichtiger ist, wird sich freilich lieber auf das Urteil eines Universitätsprofessors stützen. Hier ist auch ein solches,

entnommen einem Aufsatze über ‚Goethe und Helmholtz‘ in den Preußischen Jahrbüchern‘ von 1908:

„Die Tonkunst lag Goethes Sinne ferner. Diese war ihm mehr der angenehme Lärm, an dem er sich gelegentlich, wenn er ihn so aus erster Hand wie bei den Besuchen des jungen Mendelssohn haben konnte, vergnügte, aber kein eigentliches Lebens-Element. Ihm genügte und konnte genügen die Musik seiner eigenen Lyrik. Mit akustischen Versuchen hat er sich ganz und gar nicht abgegeben.“

* * *

Meine wenigen Vorgänger auf diesem Gebiete haben sich zum Teil die Aufgabe anders gestellt, indem sie vornehmlich auf die Kompositionen goethischer Werke und die Beurteilung dieser Tonschöpfungen ihr Augenmerk richteten; so namentlich Adolphe Jullien (‚Goethe et la musique‘, Paris 1880). Oder aber sie boten nur Aufsätze oder Abend-Vorträge, die treffliche Einzelheiten enthalten, der obigen Forderung Catos und Goethes jedoch nicht gerecht werden können. Am ausführlichsten noch, nämlich auf 86 Seiten, hat Ferdinand Hiller den Gegenstand behandelt (Goethes musikalisches Leben, Köln 1883). Diese Vorgänger standen der Musik näher als ich; schon deshalb urteilten sie häufiger und entschiedener über die in Betracht kommenden Tondichter und ihre Leistungen und nahmen Partei für oder gegen die umstrittenen Richtungen in der Musik. Ich dagegen darf mein Buch den Musikgelehrten und Kennern der Tonkunst nur in meiner Eigenschaft als ein vieljähriger Liebhaber Goethes und als ein Betrachter der älteren deutschen Zustände vorlegen. Vielleicht schätzen die Fachgelehrten das Werk aber auch als ein Unikum, denn es ist gewiß noch niemals mit einer solchen Ausführlichkeit

das Musikleben eines Mannes dargestellt worden, der kein Musiker war.

* * *

Der Unterstützung habe ich bei meiner Arbeit oft bedurft, bald für den Text, öfter für die Bilder und Musikstücke, die ihm zu Hülfe kommen sollen. Ich fand Beistand, wie sonst, bei den Vorstehern unserer weimarischen gelehrten Anstalten: Geheimrat v. Bojanowski, Geheimrat Dr. v. Oettingen, Archivdirektor Dr. Trefftz; auch Hofkapellmeister Peter Raabe war mir gefällig-hülfreich, ebenso Prof. Dr. Ott, Prof. Dr. Schüddekopf, Bibliothekar Dr. Ortlepp und Musiklehrer Edward Osborn; von auswärtigen Gelehrten verpflichteten mich zu Dank Dr. Anton Kippenberg in Leipzig, Prof. Thomas Stettner zu Ansbach, vor allem aber Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedländer in Berlin: aus seinen Werken durfte ich einen großen Teil der Musikstücke entnehmen, und er hat mich auch sonst mit Rat und Tat unterstützt; ich werde oft Anlaß haben, sowohl sein Hauptwerk über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert wie seine besonderen Arbeiten über Kompositionen goethescher Gedichte zu erwähnen.

* * *

Von Kindheit auf habe ich mich fast jeden Tag an Gesängen verschiedenster Art erbaut und erfreut, und dabei allmählich eine ziemliche Kenntnis alles Singbaren erlangt; im Übrigen darf ich über musikalische Dinge keine eigenen Meinungen vortragen. Noch vor drei Jahren hätte ich mir nicht träumen lassen, daß ich so viele Seiten über Musik schreiben könnte. Da erwuchs mir die Aufgabe, einen

Überblick über Goethes Beschäftigung mit allen Künsten als Einleitung zu einem Buche über seine Kunstlehren zu geben. Nun stellte ich auch auf wenigen Seiten zusammen, was ich über Goethes Musik wußte und aus Hillers Büchlein ergänzen konnte. Meine Niederschrift genügte mir nicht; ich besserte daran herum, belehrte mich an immer neuen Stellen: so ward aus den wenigen Seiten ein Heft, aus dem Hefte ein Buch und schließlich ein zweibändiges Werk.

Wenn meine Leser daraus soviel lernen wie ich durch das Abfassen und wenn ihnen das Lernen soviel Vergnügen macht wie mir, so haben wir auf beiden Seiten unsere Zeit nicht verloren.

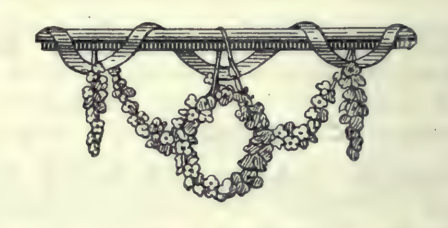
Weimar, im Juli 1911.

Dr. Wilhelm Bode.



Inhalt des ersten Bandes.

Ein Personen- und Sachregister, sowie ein Verzeichnis der Abbildungen und Musikstücke findet sich am Schlusse des zweiten Bandes.





Erstes Kapitel.

Knaben- und Studentenjahre.

Als der Greis Goethe im Jahre 1825 über die damalige Gegenwart Betrachtungen anstellte, fiel ihm als ein Ziel und Streben dieser Zeit auf: „daß eine mittlere Kultur allgemein werde.“ Und ein andermal, als von der Zukunft seines Volkes die Rede war, äußerte er: „Mir ist nicht bange, daß Deutschland nicht eins werde; unsere guten Chausseen und künftigen Eisenbahnen werden schon das ihrige tun.“

So sprach er, weil er noch aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts herkam. In seiner Kindheit gab es keine mittlere Kultur, kein Bemühen um eine allgemeine Volksbildung. Auch war Deutschland im höchsten Maße uneins, und nicht zum wenigsten deshalb, weil „unsere guten Chausseen“ noch nicht angelegt waren. Wir Heutigen können uns nur schwer vorstellen, wie sehr entfernt und getrennt damals die Ortschaften, namentlich die Städte, voneinander waren und wie ungeheuer weit das deutsche Gebiet, das wir jetzt in zwei Tagesfahrten durcheilen, sich ausdehnte. Ganz

anders als heute lag jede Stadt, jeder Gau als eine kleine Welt für sich da; in der schlechten Jahreszeit ruhte oft zwischen den nächsten Städten Tage und Wochen lang aller Verkehr. Ganz natürlich war es, daß dies ungeheure, durch Handel und Wandel nur so wenig verbundene Gebiet auch politisch in unzählige „Herrschaften" zerfiel, in Königreiche, Kurfürstentümer, Herzogtümer, Fürstentümer, Bistümer, Abteien, Grafschaften und freie Städte; alle diese Staatsgebilde hatten ihre eigenen Gesetze und Ordnungen, vielfach auch ihre besonderen Münzen, Maße und Gewichte; die kleinsten Länder sogar waren wirtschaftliche Einheiten, durch Zollgrenzen und Einfuhr- oder Ausfuhrverbote gegeneinander abgesondert. Ihre Obrigkeiten unterstanden zwar in gewissen Dingen dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, aber der Weg zum Kaiser hin und vom Kaiser her war langwierig, verdrußreich und kostspielig; der Kaiser in Wien, der Reichstag in Regensburg und das Reichsgericht in Wetzlar hielten die deutschen Staaten mehr dem Namen nach, als in Tat und Kraft zusammen. Wie mit dem Reiche, so ging es den Deutschen auch mit der Religion: sie nannten sich allesamt Christen, aber ein großer Teil von ihnen hielt sich zur alten Kirche, die der Papst in Rom regierte, die Anderen waren in zahlreiche lutherische und reformierte Staatskirchen eingereiht, denen die Fürsten und die Oberhäupter der Stadtrepubliken vorstanden. Und nicht einmal durch die gleiche Sprache waren die Deutschen gut miteinander verbunden: der König von Preußen sprach ein Halb-Berlinisch, der Kurfürst von Sachsen wie seine Dresdner, der Deutsche Kaiser wie seine Wiener; der niedersächsische Schiffer konnte sich mit seinem Platt in Kopenhagen, Gotenburg, Bergen, London und

Amsterdam leichter verständlich machen als an den Ufern der Donau, wo sein Kaiser wohnte. Die Schriftsprache war freilich ein einigendes Band über die Mundarten hinweg, aber diese Schriftsprache war ein Künstliches, Unfertiges, Unbeholfenes, Widerstrebendes; sie war halb lebendig, halb papieren; deutsche Gelehrte schrieben lieber lateinisch, deutsche Fürsten und Vornehme plauderten und verhandelten leichter auf französisch miteinander.

In friedlichen Zeiten wächst die Kultur, hebt sich der Verkehr, mehrt sich die Bevölkerung; je länger je mehr verbinden sich die Menschen in Freundschaft und Vertrauen zu gemeinsamer Arbeit und gemeinsamer Lust. Leider aber dienten die deutschen Länder häufig als Kriegsschauplätze, die Städte als Festungen, die Äcker und Wiesen als Schlachtfelder. Im siebzehnten Jahrhundert hatte der schlimmste Krieg dreißig Jahre hindurch das Land verwüstet, das Volk verdorben und entkräftet; ehe sich Deutschland von diesem Unheil völlig erholt hatte, stürmten neue Kriegsvölker durch die Provinzen: immer wieder ein Ausplündern der Besitzenden, ein Zerstören des Auferbauten, ein Fortreißen, Töten und Verstümmeln der jungen Mannschaft, ein Einschleppen von Krankheiten und Seuchen.

Trotz alledem geschah mancherlei Kulturwerk. Die Zeiten waren denn doch besser als im Dreißigjährigen Kriege, manche Städte und Landschaften blieben lange verschont. Deutschland war nirgends übervölkert; Äcker, Weiden, Wälder, Flüsse lieferten reichliche Nahrung für die vorhandenen Menschen; an fleißigen Leuten war kein Mangel. Unter dem Krummstab sei gut wohnen, ward von den Bistümern und Klosterherrschaften gesagt; auch unter den vielen weltlichen Fürsten

waren freundliche und wohltätige Herren; etliche verstanden auch ihre Völker an eine höhere Lebensart zu gewöhnen.

Immer aber blieben die Zustände in den tausend Teilchen des Deutschen Reiches höchst ungleich, Pracht und Verfeinerung wohnten überall nahe bei stumpfer Roheit. Auch im selben kleinen Bezirke waren Adel, Bürger, Bauern und Knechte voneinander abgesonderte Menschenarten. Namentlich aber war auch die Dauer des Wohlstandes, wo man sich seiner erfreute, und alle Pflege der Wissenschaften und Künste sehr vielen Zu- und Unfällen ausgesetzt.

* * *

Gerade in solchen Zeiten, wo es draußen windet und regnet, schafft Frau Musika dem einzelnen Menschenkinde sein Kämmerlein warm und behaglich. Als eine liebliche Himmelstochter tritt sie zu ihm, spricht ihm Trost zu, erfüllt das Herz mit Mut. Kein Wunder, daß sie wieder geliebt und mit kühnen Worten gepriesen wird! „Du Echo meiner Klagen, mein treues Saitenspiel!", begann der Poet Zachariä ein neues Lied, und sogleich stimmten zehn Musiker mit Melodien ein: „Gehorcht mir, sanfte Saiten, und helft mein Leid bestreiten!" Das war um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; zwanzig Jahre früher hatte sich schon ein Lied eingeschmeichelt, das die Musik gar als irdische Seligkeit, als Vorgeschmack des Himmels und als die Seelenkost rühmte, die wir mit den Cherubin und Seraphin teilen können: „Der hat vergeben / Das ewig Leben, / Der nicht die Musik liebt / Und sich beständig übt / In diesem Spiel! / Wer hier auf Erden / Will selig werden / Der kann erreichen hier / Durch Musik ohne Müh / Sein letztes Ziel."

Um zur Prosa zurückzukehren: soviel Tonkunst, wie unter den angedeuteten Zuständen entstehen und bestehen konnte, war auch wirklich in dem Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts vorhanden. Einzelne begnadete Künstler brachten sogar vollkommene Werke hervor, die niemals später übertroffen oder auch nur erreicht wurden; und an einzelnen Orten wurde die Musik Jahrzehnte hindurch mit viel Liebe und Geschick gepflegt, zu vieler Menschen Vergnügen und Erbauung. Aber wir wissen nun, daß wir nie eine allgemeine oder mittlere Kultur auf diesem Gebiete, nie eine Teilnahme Tausender am Guten, nie eine rasche Ausbreitung des Neuen (wie gefällig es auch sei!) und nicht einmal eine Erhaltung des Geschätzten und Bewährten erwarten dürfen, denn der räumliche und zeitliche Zusammenhang unter den Musikfreunden wird immer wieder unterbrochen: jede einzelne Gruppe lebt wie auf einer Insel, es fahren Kähne hin und wieder, aber es ist noch keine regelmäßige, keine häufige Schiffahrt zur Einrichtung geworden, und bei konträrem Winde hört der Verkehr auf. Es treten zwar immer neue Künstler auf, die für ihre eigene Person und Leistung Beifall begehren; dagegen fehlte es in jenen Zeiten an denjenigen Kunstverwandten, die durch Erhaltung, Erneuerung, Ausbreitung der Werke Anderer eine Nahrung suchen; den ausübenden Künstlern aber kam es nicht in den Sinn, für den Ruhm eines Andern zu wirken oder das Werk eines Andern rein wiederzugeben; ein Jeder bot nur sich und seine eigene Kunst an. Deshalb erzeugten oder hinterließen auch geniale Persönlichkeiten wie Heinrich Schütz, Reinhard Keiser, Telemann und vor allem Händel und Bach längst nicht die gewaltige Wirkung, die ihnen hundert Jahre später sicher gewesen wäre. Ihre Ge-

schicklichkeit lebte in ihren Schülern mehr oder weniger fort; ein Teil ihrer Noten ward manchmal zu neuem Leben erweckt, aber nur ein kleiner Teil; ihre besten Werke waren in ihrem Vaterlande zwei, drei Menschenalter hindurch unbekannt. Das hatte freilich noch eine besondere Ursache: das Oratorium, die Oper und andere große Chor- und Orchesterwerke setzen ein Zusammenkommen und -bleiben der verschiedensten ausgebildeten Talente voraus; sie erfordern ferner einen sehr reichen oder viele kleinere Gönner und drittens brauchen sie ein großes musikverständiges Publikum. Das fand sich in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert nur selten zusammen. Der Deutsche Händel mußte zum Engländer werden, um seine Kraft zu entfalten.

Aber paßt nicht jedes Geschlecht zu seinem Zeitalter? Wenn die große Musik, an der Viele mitwirken müssen, unmöglich war, so konnte die Musik im kleinen, die Liebhaber- und Virtuosen-Musik um so mehr Lob und Liebe auf sich ziehen. Es war denn auch genug Singen und Klingen in den Häusern, auf den Gassen, aus den Schenken heraus. Fremde Künstler mischten sich immer wieder unter die einheimischen. Die Landstraßen waren freilich schlimm, man wagte mit jeder Reise seine Glieder und sein Leben, aber an reisenden Musikern war doch kein Mangel. Die „fahrenden" Spielleute wanderten seit undenklichen Zeiten von Ort zu Ort, von Land zu Land, zumeist wilde Gesellen, dem sorgsamen Hausvater verdächtig, durch ihren Gesang, ihr Pfeifen und Fiedeln von unheimlicher Macht über die Gemüter. Es reisten aber auch feine, gesittete Künstler in sauberen Kleidern, die an den Fürstenhöfen und in den Kaufmannsstädten Geld und Ehre einheimsen wollten. Wieder anderen Musikern war es am meisten um das Lernen

zu tun; sie suchten berühmte Meister oder berühmte Kunststätten auf; auch sie verdienten sich Reisegeld und Lebensunterhalt oft durch eigene Konzerte oder durch Mitspielen in den bestehenden Kapellen. So war denn doch zwischen Norden und Süden, Osten und Westen mancherlei Verbindung unter den Ausübenden und den Gönnern der Kunst.

Es war aber auch überall einige Tonkunst einheimisch und gesetzlich eingeordnet; in jeder Gemeinde gab es mehrere Musikämter. Der Turmwächter des Mittelalters hatte durch ein Horn zur Gemeinde geredet; der Hornrufer war zum Choralbläser und dann zum Stadtzinkenisten, Stadtpfeifer, Stadtmusikus geworden. Er betrieb die Musik im Unterschied von den „Fahrenden" als ein ehrliches Gewerbe, bildete Lehrlinge aus, hielt Gesellen und saß wie jeder andere Zunftmeister in einem Netz von Rechten und Pflichten. Er allein durfte bei den Hochzeiten aufspielen, die Gäste bei der Ankunft „anblasen", die Braut zum Abschied „niederblasen"; er allein machte bei Taufen, Begräbnissen, Jahrmärkten und ähnlichen Begebenheiten die Musik; an den hohen Feiertagen erschien er mit seinen Gesellen aber auch in der Kirche auf dem Hohen Chore, damit der festliche Schall zu Gottes Ehren noch lauter und reicher erbrause.

In der lutherischen Kirche aber — um nur von dieser zu sprechen — war ein Lehrer der Kirchschule als Kantor, ein anderer als Organist bestellt; sie gehörten zur Geistlichkeit, wenn auch nur neben dem Küster als Kleriker zweiten Ranges. Aufgabe des Kantors war es, einen Chor in kunstmäßigem Gesange auszubilden und anzuführen; dieser mehrstimmige Chor trat zum einstimmigen Gemeindegesang als Hilfe hinzu und wechselte mit ihm ab; auch kunstmäßige Motetten und

Kantaten vor oder nach der Predigt verdankte man solchen Chören; es gab lutherische Kirchen, die wegen ihres Gesanges ähnlich berühmt waren wie die katholischen Hofkirchen zu Dresden und München. Gewöhnlich bestand der Chor aus den stimmbegabten Knaben der zur Kirche gehörenden Schule; an manchen Orten, besonders in Obersachsen und Thüringen, stellten aber auch erwachsene Männer den Chordienst freiwillig, und in einigen Hauptstädten gab es auch in den lutherischen Kirchen neben dem Kantor noch besoldete Tenoristen und Bassisten. Unter den Kantoren galt derjenige der Thomas-Schule zu Leipzig für den vornehmsten; er hatte nicht nur für die Thomaskirche, sondern für alle Gotteshäuser der Stadt die Chöre auszubilden und die Musik einzurichten; Jahrhunderte hindurch war dieser Platz mit berühmten Meistern besetzt. Ebenso war in Dresden der Kantor der Kreuzschule Musikdirektor der drei Hauptkirchen; auch die Inhaber dieses Amtes waren berufen, viele ausübende Musiker zu erziehen.

Der Zustand der geistlichen Musik ward aber auch von dem Manne bestimmt, dem die Orgel anvertraut war. Schon im 16. und 17. Jahrhundert hatte es große Meister dieses mächtigsten Instrumentes gegeben. Sebastian Bach führte als Tonsetzer und ausübender Künstler das Orgelspiel zur höchsten Höhe; seine und seiner Söhne Schüler wirkten dann in manchen Städten des nördlichen und mittleren Deutschlands. Im kleinsten Neste konnte man zuweilen einem ernsten, durchgebildeten Künstler lauschen, dem sein Spiel zugleich Gottesdienst und Herzenslabsal war; aber es gab doch auch viele Kirchen, deren Orgeln gänzlich verstimmt und halb verfallen waren; entweder fehlte es an Geld, sie wieder herzustellen,

oder der Organist war stumpf und die Gemeinde gleichgültig geworden.

Diese Berufsmusiker, von denen die Rede ist, waren zumeist miteinander blutsverwandt und verschwägert. Die Künste wurden genau so wie die Handwerke, der Handel und die Landwirtschaft der Abstammung gemäß und familienweise betrieben, also auch schon den Kindern anerzogen, so in Deutschland, wie auch in Frankreich und Italien. Wo sich also ein Meister auf irgend einem Tonwerkzeuge oder in der Zusammensetzung neuer Stücke zeigte, da war zu vermuten, daß er vom Vater oder Oheim oder Großvater die ersten Griffe und Pfiffe erlernt hatte. Diesen Sprößlingen der Musikvetterschaften fiel das Erlernen der Kunst leichter und ihr Weg zu Brot und Geltung war besser gebahnt als den Neulingen, die aus fremden Berufen herüberkamen und erst allmählich neuen Familien-Anschluß gewannen. Am häufigsten waren die Musikerfamilien in jenen Bezirken, wo Deutsche und Slawen nebeneinander wohnten; Sachsen und Thüringen hätten den ganzen Bedarf an Berufsmusikern stellen können; zieht man aber die Wasserscheiden der Elbe und ihrer Zuflüsse und fügt die südlichen Nachbarländer in Österreich hinzu, so wird noch besser das Gebiet bezeichnet, wo die Musikanten am zahlreichsten aufwuchsen. In diesem selben Gebiete fand die Musik bei Hohen und Niederen die meiste Liebe und Pflege, nur war die Zahl der wohlhabenden Gönner viel zu klein für die vielen dort aufwachsenden Talente; diese suchten also im Westen und Norden ihr Heil; namentlich waren die Länder am Rhein und Main reich an größeren Städten und fürstlichen Residenzen, wo man geschickte Künstler besolden konnte.

Mit den deutschen und slawisch-deutschen Musikern aber rangen die Söhne und Töchter Italiens in Deutschland um die guten Plätze und die Herrschaft in der Kunst. Besonders an den Höfen der Großen. Die Fürsten waren von jeher gewöhnt, Sänger und Spielleute, fahrende und verweilende, mit zu ernähren; im Ausgang des Mittelalters hatten sie auch gelernt, die einzelnen Sänger zu „Kantoreien" oder „Kapellen" zu vereinigen, nach Art des Chors in der Sixtinischen Kapelle zu Rom; dieser gemeinsame Kunstgesang ward von einem „Kapellmeister" angeführt. Später wurden den Sängern auch Instrumentisten angegliedert; auch sie gewöhnten sich jetzt an einen gemeinsamen Vortrag. Die Unterhaltung solcher Kapellen, die Veranstaltung von Konzerten bei den Hofgesellschaften, die Steigerung der Tafelfreuden durch Tafelmusik, die Mitwirkung der Musici an Galatagen gehörte nun mit zu der fürstlichen Prachtentfaltung, die allenthalben für Pflicht und Tugend galt. Die höchste Vereinigung von Prunk und Musik aber war die italienische Oper; jeder ehrgeizige Fürst richtete sich eine solche ein oder erstrebte sie; andere Fürsten folgten auch aus wirklichem Kunstsinn den prächtigen Vettern. Die erste Oper, die erdacht und ausgeführt wurde (1594 zu Florenz), hatte nichts mehr (und nichts weniger) sein sollen, als eine antike Tragödie (wie man sie sich vorstellte), deren Verse nicht gesprochen, sondern deklamatorisch gesungen wurden. In Mailand und besonders in Neapel aber setzte sich allerlei Kunst und Künstelei an diese neue Art Tragödie; eine reiche Fülle von Wohllaut und Augenlust zu vereinigen und vorüberzuführen ward jetzt ihre Aufgabe; dem Stoffe nach blieb sie heroisch-pathetisch-antikisch. Als Gegenstück oder Gegensatz zu diesem

feierlichen Antikenstück entstand dann, zunächst als Zwischenakts-Belustigung und gleichfalls in Neapel, die „opera buffa“; sehr gefällige Werkchen dieser Art flatterten bald in alle Welt. Namentlich aber erblühte mit der ernsten und heiteren Oper auch der Kunstgesang; in Neapel und Bologna entstanden berühmte Schulen dieses bel canto; ihre Lehrer hatten so große Erfolge, daß man in ganz Europa nur noch italienische Sänger hören wollte und daß in der Oper der Gesang der primi uomini und prime donne die Hauptsache wurde; alles Übrige sank zur Gelegenheit herab, diese Wunder von Wohllaut, Kraft, Umfang und Geläufigkeit der Kehlen zu offenbaren. Daß deutsche Männer und Frauen auch so singen lernen könnten, erschien unglaublich; nur im milden Klima Hesperiens konnten solche Stimmen sich bilden. In Deutschland erzog man ja auch keine Hämmlinge; Kinder und Frauen aber wurden von diesen Verschnittenen, die bei entwickelter männlicher Brust und Lunge die Tonlage der Knabenstimmen behielten und aus der Übung im Gesang ihre einzige Arbeit machten, weit übertroffen. So kam es, daß an den deutschen Fürstenhöfen welsche Sänger und Sängerinnen italienische Opern aufführten. Deutsche Texte mutete man ihnen nicht zu; die rohe, holperige, mit Mißlauten gespickte deutsche Sprache hätte in Verbindung mit so kunstvollen Tönen häßlich oder komisch gewirkt. Das klangvolle Italienisch verdiente aber auch schon deshalb den Vorzug, weil es als eine fremde Sprache über den Alltag hinaus hob und die Zuhörer sogleich von der Prosa ihres wirklichen Lebens absonderte.

Den regierenden Fürsten eiferten ihre prinzlichen Brüder und Vettern nach; in Berlin z. B. gewahren wir neben Friedrich dem Großen auch seinen Bruder Heinrich, seine

Schwester Anna Amalia, seine Neffen Friedrich Wilhelm und Louis Ferdinand als tüchtige Kenner und Könner. Aber auch viele Grafen und Barone, namentlich wieder in den deutsch-slawischen Grenzländern, unterhielten Kapellen und hießen die reisenden Künstler gern willkommen. Manches einsame Schloß in Sachsen, Schlesien, Böhmen, Österreich ward bei guter Gelegenheit zur Stätte schönster Musikfeste.

In den größeren Städten, wo keine Fürsten residierten, zeichneten sich oft reiche Patrizier durch ein Mäzenat über die Tonkünstler aus; anderwärts, z. B. in Breslau und Königsberg, übten es Grundherren der Nachbarschaft, die den Winter in der Stadt verbrachten. In solchen Städten konnten sich außer den angestellten Kantoren, Organisten und Stadtmusikern immer noch einige Künstler durch den Unterricht ernähren, denn in allen wohlhabenden Häusern wurde das Erlernen des Gesangs oder eines Instruments zur schicklichen Ausbildung der Knaben und Mädchen gerechnet, und oft holten Erwachsene solche Übung mit einem Lehrer noch nach. Die eifrigsten Musikfreunde verabredeten sich auch zum Zusammenspiel und veranstalteten häusliche, zuweilen auch öffentliche Konzerte; die reisenden Künstler fanden bei diesen Liebhabern Quartier und Tisch.

Unter allen Reichsstädten war Hamburg durch seine Lage begünstigt; hier blühten Handel, Verkehr, Wissenschaften und Künste. Hamburg war im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts geradezu die Hauptstätte der deutschen Musik; eine große Zahl tüchtiger, zum Teil großer Komponisten, Virtuosen und Theoretiker lebten hier: Reinken, Theile, Strungk, Reinhard Keiser, Telemann, Mattheson, Händel, Görner, Adolf Karl Kuntzen, Karl Philipp Emanuel Bach. Sie ver-

kehrten mit Dichtern und Gelehrten, die für die Musik viel Liebe hegten und ihr große Dienste erwiesen: von Brockes und Hagedorn bis zu Klopstock und Matthias Claudius war es eine ansehnliche Reihe. Der alte Ratsherr und kaiserliche Pfalzgraf Brockes verfaßte 1712 einen Passionstext, der von Mattheson, Keiser, Telemann, Händel und teilweise auch von Sebastian Bach in Musik gesetzt wurde; er lieferte auch jene Übersetzung von Thomsons ‚Jahreszeiten', die Haydn als willkommenen Text ergriff. Friedrich v. Hagedorn aber war der erste Liederdichter und Verserzähler, der in der deutschen Schriftsprache leicht und elegant daher kam; er streute kleine, sangbare Liedertexte aus, ganz so, wie sie die Tonsetzer begehrten. In dieser Hamburger Blütezeit bestand hier sogar eine deutsche Oper: von 1678 bis 1738; drittehalb Hundert Opern und Singspiele, Übersetzungen aus dem Italienischen, aber viel mehr Originale, wurden aufgeführt. Der junge Händel setzte ein paar Opern für Hamburg, Telemann nicht weniger als vierzig und Reinhard Keiser gar einhundertundsechzehn. Vom biblischen Mysterium und vom antikischen Galastück bis zur derben Liederposse bewegte sich Dichtung und Musik auf dieser ersten deutschen Opernbühne. Welch ein Anfang war Das! Aber auch hier galt, was von dem geistigen Leben in jenen Zeiten gesagt ist: das Beste und Wirksamste bleibt auf ein kleines Gebiet beschränkt und verschwindet auch dort nach kurzer Zeit. Die Entwicklung in Hamburg ging leider nach dem Rohen und Formlosen hin; dann siegte auch hier die italienische Oper durch ihren höheren Stil, ihre vollendetere Form, ihre kunstvollere Ausführung.

Der Sieg der Italiener in Deutschland bewirkte jedoch kein Verstummen und Verzweifeln der deutschen Talente.

Die Deutschen verstehen es ja, das Fremde sich anzueignen und sich dem Fremden anzupassen. Mit den welschen Sängern konnte man nicht wetteifern, aber die deutschen Instrumentisten waren der neuen Musik völlig gewachsen, und sehr bald auch die Tonsetzer. Johann Adolf Hasse aus Bergedorf, zuerst Tenorist an der Hamburger Bühne, ging 1724 nach Italien und errang schon ein paar Jahre später in Italien selbst die schönsten Erfolge als dramatischer Komponist. Mit ihm wetteiferte als italienischer Tondichter bald Karl Heinrich Graun, der an der schwarzen Elster zu Hause war. Hasse und Graun lieferten gewöhnlich die Musik für die neuen italienischen Opern in Berlin, Dresden und anderen deutschen Hauptstädten. Ebenso standen gewöhnlich deutsche Kapellmeister dem Orchester vor, das die welschen Sänger unterstützte. Freilich galten diese Deutschen nur etwas, weil sie der italienischen Musik mächtig waren.

* * *

In der wohlhabenden Freien Stadt Frankfurt fehlte diese italienische Oper; im übrigen gedieh hier jede bekannte Art der musikalischen Unterhaltung. „Die Musikliebhaberei ist auch allhier sehr groß", so heißt es in einer Beschreibung der Stadt von 1741.*) „Diese edle Belustigung ist, seidem der berühmte Herr Telemann**) hier gewesen, in große Auf-

---

*) Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Freien Reichs-, Wahl- und Handelsstadt Frankfurt am Main, mitgeteilt von Joh. Bernhard Müller, F. 1747. Ich zitiere nach E. Mentzel, Wolfgang und Kornelia Goethes Lehrer. Leipzig 1909.

**) Georg Philipp Telemann aus Magdeburg, 1681—1767, wirkte von 1712—1721 in Frankfurt. Er heiratete hier die Maria Katharina Textor; dadurch ist er mit Goethe verwandt. Eine Zeit-

nahme gekommen. Es sind wenig angesehene Familien, da nicht die Jugend auf einem oder dem anderen Instrument oder im Singen unterwiesen wird. Die Konzerte sind deswegen sowohl öffentlich als in vornehmen Häusern sehr gewöhnlich, und lassen sich dabei insgemein auch fremde und berühmte Virtuosen hören, wenn sie hier durchreisen und sich hier aufhalten."

Auch in Goethes Vaterhause ward neben den anderen Künsten die Musik betrieben. Der Vater blies die Flöte und schlug die Laute (beides nicht sehr gut, aber auch nicht zu oft); unter seinen Gastfreunden war der letzte Künstler, der die Gambe meisterhaft spielte, Abel aus Dresden.*) Die junge Frau Rat schlug gern das Klavier und sang italienische und deutsche Arien dazu. Als ihr Wolfgang heranwuchs, nahm sie noch Unterricht bei dem städtischen Vize-Kapelldirektor Beck; auch kam ein alter italienischer Sprachmeister, Giovinazzi, oft in's Haus, der nicht nur die musikalische Sprache seiner Heimat lehrte, sondern sich auch gern neben das Klavier stellte, um im Gesange seine schöne Stimme zu zeigen oder mit der Hausfrau ein Duett vorzutragen. Da hörte dann der Knabe zu, und so kam es, daß er italienische Arien auswendig lernte, noch ehe er den Sinn der Worte verstand. Verse des kaiserlichen Hofpoeten Metastasio leiteten ihn zuerst in die Sprache der Musik: „Solitario bosco ombroso ...".

---

lang galt T. für den größten deutschen Musiker; man war 1723 in Leipzig sehr enttäuscht, als man statt seiner seinen Freund Sebastian Bach als Thomas-Kantor bekam.

*) Karl Friedrich Abel, 1725—1787, war in Deutschland und England als Virtuose und Komponist sehr berühmt. Sein Instrument, die viola da gamba, Kniegeige, die lange Zeit beliebt war und im Konzert für unentbehrlich galt, starb gewissermaßen mit ihm.

An den Sonntagen hörte er in der Kirche außer dem Gemeindegesang und dem Orgelspiel auch die Vorträge des Chors, zu dem in dieser reichen Gemeinde auch Berufssänger gehörten. Die Texte dieser Musiken wurden gedruckt und an den Türen abgegeben. Der Knabe Wolfgang las sie eifrig und fühlte: so gut könne er es auch machen, wohl auch besser. Er dachte sich geistliche Poesien aus und schrieb sie nieder; sie waren den üblichen musikalischen Formen angepaßt, und der junge Dichter zweifelte nicht, daß seine Texte gleichfalls verdienten, in Musik gesetzt und der Gemeinde zur Erbauung vorgesungen zu werden.*)

Daß auch Wolfgang und seine nur um ein Jahr jüngere Schwester Kornelia Musikunterricht haben sollten, war den Eltern nicht zweifelhaft, aber sie schwankten lange in der Wahl des Lehrers. Wie der Knabe dann selbst den Ausschlag gab, hat er in späteren Jahren erzählt:*)

„Endlich komme ich einmal zufällig in das Zimmer eines meiner Gesellen, der eben Klavierstunde nimmt, und finde den Lehrer als einen ganz allerliebsten Mann. Für jeden Finger der rechten und linken Hand hat er einen Spitznamen, womit er ihn auf's lustigste bezeichnet, wenn er gebraucht werden soll. Die schwarzen und weißen Tasten werden gleichfalls bildlich benannt, ja die Töne selbst erscheinen unter figürlichen Namen. Eine solche bunte Gesellschaft arbeitet nun ganz vorzüglich durcheinander. Applikatur und Takt scheinen ganz leicht und anschaulich zu werden, und indem der Schüler zu dem besten Humor aufgeregt wird, geht auch Alles zum schönsten vonstatten.

Kaum war ich nach Hause gekommen, als ich den Eltern anlag, nunmehr Ernst zu machen, und uns diesen unvergleichlichen Mann zum Klaviermeister zu geben. Man nahm noch einigen Anstand; man erkundigte sich; man hörte zwar nichts Übles von dem

*) Dichtung und Wahrheit I, 4.

Lehrer, aber auch nichts sonderlich Gutes. Ich hatte indessen meiner Schwester alle die lustigen Benennungen erzählt; wir konnten den Unterricht kaum erwarten und setzten es durch, daß der Mann angenommen wurde. Das Notenlesen ging zuerst an, und als dabei kein Spaß vorkommen wollte, trösteten wir uns mit der Hoffnung, daß, wenn es erst an's Klavier gehen würde, wenn es an die Finger käme, das scherzhafte Wesen seinen Anfang nehmen würde. Allein weder Tastatur, noch Fingersetzung schien zu einigem Gleichnis Gelegenheit zu geben. So trocken wie die Noten mit ihren Strichen auf und zwischen den fünf Linien, blieben auch die schwarzen und weißen Claves, und weder von einem Däumerling, noch Deuterling, noch Goldfinger war mehr eine Silbe zu hören; und das Gesicht verzog der Mann so wenig bei'm trockenen Unterricht, als er es vorher bei'm trockenen Spaß verzogen hatte. Meine Schwester machte mir die bittersten Vorwürfe, daß ich sie getäuscht habe, und glaubte wirklich, es sei nur Erfindung von mir gewesen. Ich war aber selbst betäubt und lernte wenig, ob der Mann gleich ordentlich genug zu Werke ging: denn ich wartete immer noch, die früheren Späße sollten zum Vorschein kommen, und vertröstete meine Schwester von einem Tage zum andern. Aber sie blieben aus, und ich hätte mir dieses Rätsel niemals aufklären können, wenn es mir nicht gleichfalls ein Zufall aufgelöst hätte.

Einer meiner Gespielen trat herein, mitten in der Stunde, und auf einmal eröffneten sich die sämtlichen Röhren des humoristischen Springbrunnens; die Däumerlinge und Deuterlinge, die Krabbler und Zabbler, wie er die Finger zu bezeichnen pflegte, die Fakchen und Gakchen, wie er z. B. die Noten f und g, die Fiekchen und Giekchen, wie er fis und gis benannte, waren auf einmal wieder vorhanden und machten die wundersamsten Männerchen. Mein junger Freund kam nicht aus dem Lachen und freute sich, daß man auf eine so lustige Weise so viel lernen könne. Er schwor, daß er seinen Eltern keine Ruhe lassen würde, bis sie ihm einen solchen vortrefflichen Mann zum Lehrer gegeben."

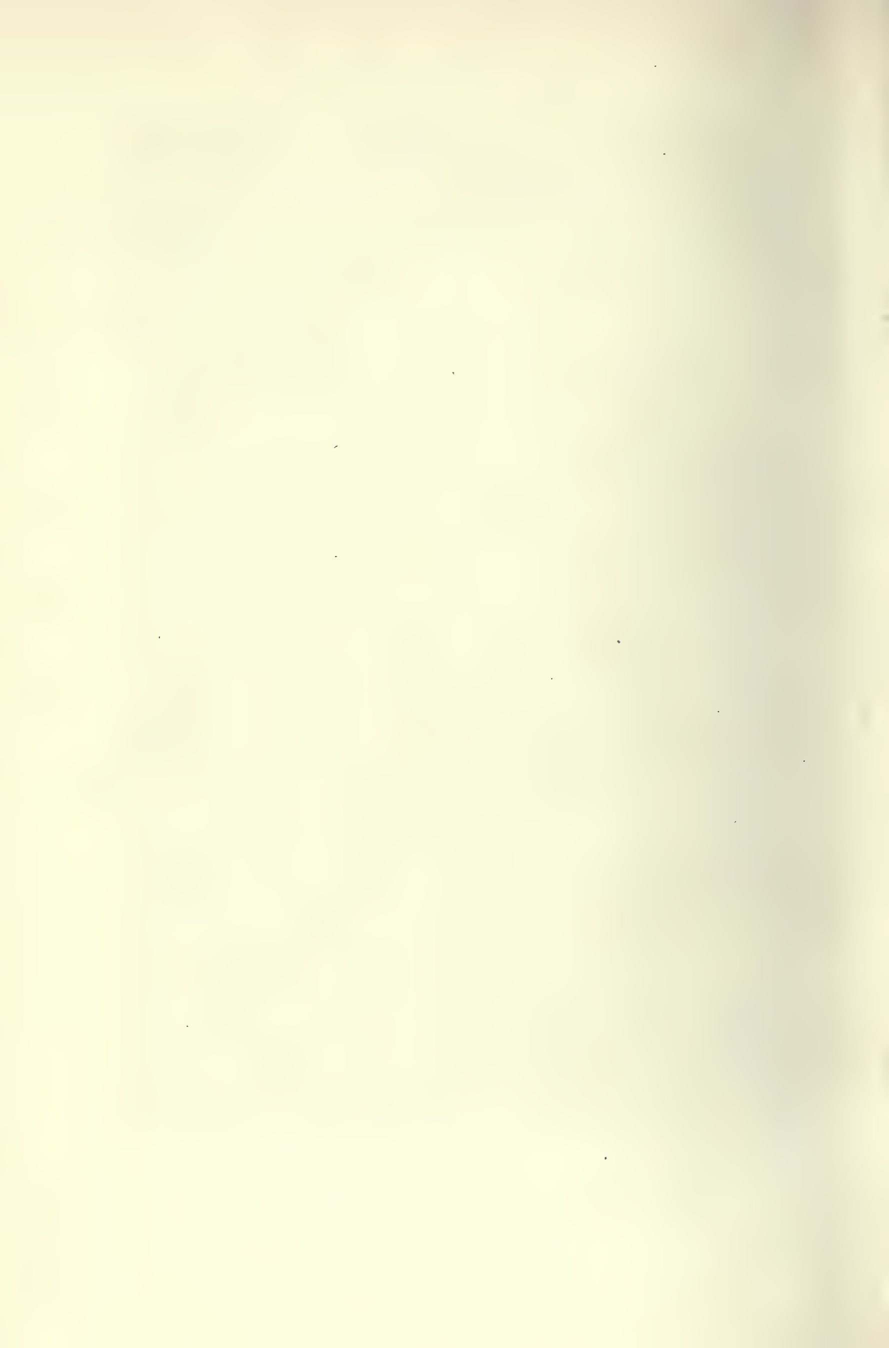
Johann Andreas Bismann hieß der kluge Klaviermeister, der, wie Andere auch, ein Lockmittel nicht verschmähte, um die Kinder wohlhabender Häuser als Schüler zu gewinnen.

Er war aus Thüringen eingewandert, hatte zuerst als Schreib- und Musiklehrer sein Brot erworben, war dann Tenorist in der städtischen Kapelle geworden, danach Kantor am Gymnasium und stieg nun immer höher in Ämtern und Ansehen. Daß der 14-, 15- und 16jährige Wolfgang Goethe Bismanns Unterricht, wenn er nicht gerade Mätzchen machte, langweilig fand, war kein Wunder, denn Wolfgang war kein sorgfältiges Arbeiten, kein gründliches Lernen, kein ausdauerndes Üben gewöhnt; er hatte den Kopf voll von den verschiedensten Eindrücken aus Leben, Wissenschaften und Künsten, die zwar sein Wissen sehr erweiterten, aber auch seine Aufmerksamkeit arg zerstreuten. Und den Eltern lag auch viel mehr daran, daß ihr Töchterchen gute Fortschritte machte; sie zahlten dem Kantor sein monatliches Honorar von drei Gulden auch dann gern weiter, als nur das Mädchen noch in seiner Lehre zurückblieb. Kornelia mußte auch auf dem neuen Flügel fleißig üben, einem aufrechtstehenden von Friederici aus Gera, den der Herr Rat im Januar 1769 für 60 Gulden kaufte, während Wolfgang, wenn er wieder einmal zum Klimpern Lust hatte, sich nur an das gewohnte Klavier wagte.

In diesen Jahren, wo er Bismanns Unterricht empfing, trat Wolfgang auch in das Alter, wo die Söhne wohlhabender Familien die Konzerte zu besuchen anfangen. Es bot sich in Frankfurt viel Gelegenheit, die einheimischen Berufsmusiker oder die vornehmen Liebhaber oder die reisenden Virtuosen zu hören. Die Konzerte fanden bald in den Kirchen statt, vor allem in der Barfüßerkirche, bald in öffentlichen Sälen, z. B. in dem berühmten Gasthofe zum ‚Roten Hause', wo die vornehmsten Fremden abstiegen, oder auch in den Wohnungen reicher Bürger. Der Schöff v. Uffenbach ließ in seinen Räumen



Mozart 1763



sogar Oratorien aufführen; er machte dabei den Gastgeber und den Tenorsänger in einer Person. Von den Konzerten auswärtiger Virtuosen blieb eines dem zuhörenden und zuschauenden vierzehnjährigen Knaben lebenslang in der Erinnerung; es fand am 30. August 1763 im Scharffischen Saale statt: der siebenjährige Wolfgang Amadeus Mozart aus Salzburg und seine zwölfjährige Schwester Maria Anna präsentierten, geführt von ihrem Vater, dem hochverehrlichen Publikum sich und ihre sonderbare, bisher in solcher Jugend unerhörte musikalische Geschicklichkeit. „Ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich," erzählte der alte Goethe 67 Jahre später.

In so früher Jugend lernte Goethe auch schon das allerneueste französische Singspiel kennen, denn seine Vaterstadt war während des Siebenjährigen Krieges fast vier Jahre von den Franzosen besetzt, zu deren Unterhaltung eine französische Truppe im ‚Junghof' spielte; Wolfgang hatte als Enkel des Bürgermeisters freien Eintritt. Da hörte er denn auch den ‚Devin du village' von Rousseau, ‚Rose et Colas' von Sedaine mit Musik von Monsigny und Gretry, und ‚Annette et Lubin' von Favart. „Höchst anmutig war der Eindruck," berichtet Goethe in späteren Jahren; „ich kann mir die bebänderten Buben und Mädchen und ihre Bewegungen noch jetzt zurückrufen."*)

Ein junger Mann aus Offenbach, Johann André, dreiundzwanzig Jahre alt, besuchte diese französischen Unterhaltungen ebenso fleißig wie der um acht Jahre jüngere Goethe.

*) Dichtung und Wahrheit I, 3. Manches aus dieser Frankfurter Kindheitszeit entnehme ich aus dem genannten Werke von E. Mentzel. Die hier erwähnten Operetten wurden 1762, 1764 und 1765 in Frankfurt zum ersten Male gegeben.

André hatte wenig Unterricht in der Musik genossen; aber er wagte jetzt, eine Operette zu komponieren; den Text dichtete er sich selber. Goethe sah das Werkchen bei einem gemeinsamen Freunde; er suchte alsbald den Verfasser auf, stellte sich ihm vor und begann, die Operette zu loben. André hörte den altklugen Knaben, der ihm für einen Kunstrichter denn doch zu jung erschien, nur unwillig an. Einem gemeinsamen Bekannten schrieb er über diesen Gast: „Er mag 15 Jahre oder 16 alt sein; im übrigen hat er mehr ein gutes Plappermaul als Gründlichkeit".*)

Auch italienische Operetten lernte Goethe schon in diesen Jahren kennen, wenigstens dem Texte nach, denn sonst wäre er nicht verführt worden, selber in dieser Sprache, mit deren Wortschatz er nur sehr fehlerhaft umzugehen vermochte, einen Operntext zu dichten. ‚La sposa rapita' hieß sein libretto; es erlitt den Feuertod, als der Jüngling sich reifer fühlte.**)

* * *

Sechzehnjährig fuhr Wolfgang nach Leipzig; auf der dortigen hohen Schule sollte er sich zum Rechtsgelehrten bilden. Drei Jahre blieb er. Eifriger als dem Brotstudium ging er den Künsten nach, und noch eifriger der Welt- und Lebenserforschung. Das musikalische Treiben war in Leipzig in den Häusern noch allgemeiner und lebhafter als in Frankfurt, und der junge Student ward zufällig in einer Familie heimisch, die einen Mittelpunkt im Musikwesen bildete: in der um den

*) J. André an L. Ysenburg v. Bury, 8. Juli 1764.

**) Wir wissen davon nur durch einen Brief an die Schwester vom 27. September 1766.

Notendruck und Notenverlag so verdienten Breitkopfischen Familie. Der Begründer des Hauses, Bernhard Christoph, lebte noch; dessen Sohn, Johann Gottlob Immanuel, führte jetzt die Geschäfte, und seine Söhne und Töchter wuchsen heran.

„Der älteste Sohn mochte einige Jahre mehr haben als ich: ein wohlgestalteter junger Mann, der Musik ergeben und geübt, sowohl den Flügel als die Violine fertig zu behandeln. Der zweite, eine treue, gute Seele, gleichfalls musikalisch, belebte nicht weniger als der älteste die Konzerte, die öfter veranstaltet wurden. Sie waren mir beide, sowie auch Eltern und Schwestern gewogen."*)

Mit einer dieser Schwestern hatte der junge Student noch seine besonderen Konzerte; auf dem Oberboden stand ein altes verstimmtes Spinett; darauf spielten und sangen die beiden jungen Menschen die zärtlichsten Duette; die kleine Marie des Kupferstechers Stock, der in der Mansarde wohnte, mußte derweil auf der Treppe Wache halten.

Der regierende Musiker in Leipzig war Johann Adam Hiller; durch seine Tüchtigkeit im Fache, seine reichen Kenntnisse, seine Uneigennützigkeit und Hilfsbereitschaft lenkte er Viele; im übrigen sah er einem Regierenden nicht ähnlich; Ehrgeiz und stolzes Kraftgefühl gingen ihm gänzlich ab. Er war noch keine vierzig Jahre, als Goethe ihn sah, aber er gab sich wie ein alter kranker Mann, der nur noch eine kurze Frist zu leben habe; wochen- und monatelang verließ er sein Haus nicht. Trotz seiner Hypochondrie blieb er unermüdlich tätig; auch mußte er beständig schaffen, um sich und die Seinen am Leben zu erhalten, denn er war arm und hatte überdies noch das Bedürfnis, Andere, die noch ärmer schienen, zu unterstützen.

---

*) Dichtung und Wahrheit, II, 8.

Die Armut und die übermäßige Anstrengung kannte er von Kindheit auf: sein Vater war Dorfschulmeister in der Lausitz gewesen; als der Knabe erst sieben Jahre alt war, starb dieser Ernährer der Familie. Der kleine Adam fand dann Gönner, die ihm das Nötigste reichten; er konnte sogar die Kreuzschule in Dresden und die Akademie in Leipzig besuchen; danach ward er durch Gellerts Empfehlung Hauslehrer in der Familie des allmächtigen Ministers von Sachsen, des berühmten und berüchtigten Grafen Brühl. Nun lebte er einige Jahre inmitten von Reichtum und Prunk. Er begleitete zwei Söhne des Hauses, die Grafen Heinrich und Charles, auf die Universität; plötzlich aber verlor er sein Amt und seine günstigen Aussichten. Denn bei dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges flüchteten seine Zöglinge nach Straßburg; ihr Vater verlor sein Vermögen; König Friedrich verfolgte ihn als seinen persönlichen Feind. Hiller fristete sich nun in Leipzig weiter, als Literat, als Übersetzer für die Buchhändler; seine ganze Liebe aber gehörte der Musik. Schon als Kind hatte er die gangbaren Instrumente spielen gelernt; der Kreuzschüler empfing von Homilius, einem Jünger Sebastian Bachs, Unterricht im Klavier und Generalbaß; Hasses Kirchenstücke und Opern lernte er damals kennen; sieben Hassesche Opern-Partituren schrieb er in nächtlichen Stunden für sich selber ab; auch Grauns Werke hörte er in vollkommenem Vortrag: wie zwei Heilige begleiteten ihn von nun an Hasse und Graun in's Leben hinein.

Als endlich Friede ward, blühte Leipzig rasch wieder auf. Ein „Klein-Paris“ ward es manchmal im Scherz genannt; Leipzig und Dresden zusammen hätten in der Tat ein Abbild jener großen, kunst- und vergnügungsreichen Hauptstadt ab-

gegeben, Leipzig allein war nur den bürgerlichen Teilen von Paris zu vergleichen: emsiges Geschäftsleben, Handelsverbindung mit aller Welt, verfeinerte Lebensart als Folge von Verkehr und Wohlstand, auch viel Leichtlebigkeit, wie sie dort gedeiht, wo Viele eng zusammen wohnen, viele Fremde und Halbfremde mit den Einheimischen sich mischen. Eine alte Universität forderte in dieser Handelsstadt Ehrfurcht vor den vier gelehrten Fakultäten. Für bildende Kunst, Dichtkunst und Musik war wenig gesorgt, aber es fehlte ihnen keineswegs an Liebhabern. Vor dem Kriege hatte ein regelmäßiges Konzert die Musikfreunde vereinigt; nach dem Friedensschluß ward Hiller gebeten, dies Konzert wieder in's Leben zu bringen und zu leiten. Er hatte mitten im Kriege den Mut gehabt, eine musikalische Wochenschrift — dergleichen hatte es auch in Friedenszeiten noch nie gegeben — zu begründen und sie vom Herbst 1759 bis zum nächsten Herbst durchzuhalten: nun schien es natürlich, daß ein „Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib" — so war der Titel jener Druckschrift gewesen — von Hiller in anderer Art veranstaltet werde. Die neuen Musikabende*) fanden im Sommer im Theatergebäude, im Winter im Saale des Gasthauses zu den Drei Schwänen auf dem Brühl statt. Man mußte da erst eine gemeine Herberge durchschreiten, ehe man in den hellen Saal und in die beste Gesellschaft der Stadt trat. Auf der einen Seite des Saals war ein hölzernes Gerüste für die Spielenden, auf der anderen Seite eine hohe hölzerne Galerie für Zuhörer der zweiten Klasse, nämlich für Diejenigen, die in Stiefeln und mit ungepuderten Köpfen erschienen.

*) Sie wurden später „Großes Konzert" genannt und noch später als „Gewandhauskonzerte" weltberühmt.

Das gewöhnliche Programm bestand aus zwei Teilen; im ersten wurde eine Sinfonie, eine Arie, ein Konzert und ein Vokal-Duett oder Instrumental-Quartett gegeben; nach der Pause folgten dann Sinfonie, Arie, Chor und Schluß-Sinfonie. An festlichen Tagen, besonders in der Fasten- und Adventszeit, wurden Oratorien aufgeführt.

„Man wohnte diesen Konzerten mit größtem Anstand, ja mit Feierlichkeit und wahrer Andacht bei. Unterstand sich doch selbst Niemand, z. B. bei den öfters aufgeführten Oratorien, anders zu erscheinen als in schwarzer Feierkleidung, wie zu den solennesten Versammlungen vor Fürsten oder vor Gott. Mitglieder der Vorsteherschaft empfingen die eintretenden Damen und geleiteten sie zu ihren Sitzen, und ein Plaudern, selbst das leiseste und kürzeste, ja die Bewegung zweier Köpfe gegeneinander zu einem solchen während der Musik, erregte augenblicklich beschämende Aufmerksamkeit*)."

Diese Anstalt war bald über Leipzig hinaus als vortrefflich bekannt. 16 Geigen, 3 Bratschen, 2 Cellos, 2 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und eine Laute bildeten das Orchester; Hiller dirigierte es, am Flügel sitzend. Unter den Instrumentisten gab es einige vorzügliche Künstler, z. B. Tromlitz auf der Flöte, Göpfert und Berger auf der Geige. Schlimm stand es anfangs mit den Sing-

---

*) So erzählt Rochlitz nach den Erinnerungen Hillers oder nach seinen eigenen. Reichardt, der 1770 in diesem Konzert zuhörte und auch mitspielte, spricht unfreundlicher von der dort versammelten Gesellschaft, „die vielleicht ein wenig mehr gepudert ist, ein wenig steifer sitzt und ein wenig unverschämter über Musik räsoniert als anderswo, übrigens aber die schöne Gabe des Plauderns und Geräuschmachens mit allen übrigen Konzertgesellschaften gemein hat". — Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden 1776. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, I. Bd. 1823.

stimmen; Hiller mußte es sich zur besonderen Aufgabe machen, erträgliche Sänger und Sängerinnen heranzubilden.

Bei diesem Streben ward er vom Glück begünstigt. Schon im ersten Jahre des Konzertes, 1763, stellte sich ein Hoboist Schröter aus Warschau mit seiner Familie ein, für sich und die Seinen im heimatlichen Sachsen ein Unterkommen suchend. Von seinen vier Kindern hatte er eine zwölfjährige Tochter, Korona*) bereits im Singen ausgebildet, so gut oder übel er es verstand; dies Mädchen nahm Hiller, zumal es Patenkind seiner Frau war, nun in seinen Schutz und Unterricht. Sehr bald konnte er die rasch lernende, rasch sich entwickelnde Schülerin in seinen Konzerten auftreten lassen.

Ein paar Jahre später trat ein anderes Musikantenkind, Gertrud Schmehling, über Hillers Schwelle, gleichfalls mit dem Vater. Sie war 1749 in Kassel geboren; die Mutter starb bald nach der Geburt, der Vater war ein armer Teufel von Musikus. Das Kind ward auf einen Stuhl gebunden und in der Stube eingeschlossen, während der Vater seinem schmalen Erwerbe nachging. Das Würmchen blieb am Leben, wurde freilich zweiwüchsig**). In seiner Einsamkeit fing das arme vierjährige Trudchen an, mit der Geige und auf der Geige zu spielen, die der Vater zu Hause herumliegen ließ; eines Tages hörte der Heimkehrende, daß das Kind die Töne der Skala, rein intoniert und wie sich's gehört, angab. Nun gab er ihm Unterricht; es lernte erstaunlich leicht. Weil das Mädchen noch nicht gehen konnte, ward es auf dem Arm in die Häuser

---

*) Geboren am 14. Januar 1751 zu Guben.

**) Ich erzähle nach Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. I; er hat auch das Wort „zweiwüchsig" für rhachitisch.

der Musikliebhaber getragen, um dort mit dem Vater Duette zu spielen. Im sechsten Jahre ward Gertrud in Frankfurt vorgeführt, also acht Jahre vor dem andern Wunderkinde Mozart; im neunten Jahre spielte sie in Wien, im zehnten in London. Hier sah der Vater nach einigen Jahren ein, daß ein Neues versucht werden mußte; denn wenn das sehr kleine, höchst schwächliche und ungeschickte Mädchen mit der Geige hantierte, erregte es nicht selten Mitleid oder Gelächter; dagegen ließen Beifall und Einnahme sehr nach. Man riet zu Gesangunterricht, und der Kastrat Paradisi ward ihr Lehrer. Nach einigen Jahren sang Gertrud öffentlich, auch vor der Königin, die ihr günstig-hilfreich war. Aber ihre Leistung war nur gut und nichts weiter; ihr unbeholfenes, unschönes Wesen störte den Genuß. Der Vater suchte nun mit ihr im Vaterlande sein Glück zu machen, doch der Kurfürst von Hessen wollte in seiner Oper nur Italiener hören, und die Bürger von Kassel waren bald befriedigt.

In der Ostermesse 1766 trafen Vater und Tochter in Leipzig ein; sie besuchten Hiller; er prüfte das Mädchen und erkannte sogleich, was in ihr lag. Er nahm Gertrud in sein Haus und befreite sie von ihrem Vater, dem er einen Teil ihrer Einnahmen versprach, ohne daß er sich weiter zu bemühen brauchte. Dann nahm er das Mädchen in's Gebet: „Du kannst eine große Sängerin, eine wahre Künstlerin werden, wenn du beharrlich willst und die rechten Wege einschlägst. Du bist nicht hübsch; von alle Dem auch, was sonst auf der Bühne wirkt, vermagst du nichts und kennst es nicht einmal; selbst dein Körper und seine Haltung ist nicht im geringsten ausgebildet. Du kannst nur eine Konzert- und Kammersängerin werden. Aber eine große Sängerin."



Gertrud Schmehling

J. A. Hiller



Das sechzehnjährige Mädchen lernte jetzt mit unerhörtem Eifer; sie hatte für Nichts Sinn als für Musik; sie übte fünf, sechs Stunden jeden Tag und ward nicht müde, gegen alle Schwierigkeiten und Fehler anzukämpfen. Ihre Stimme ward immer herrlicher, immer stärker, biegsamer und geläufiger.

Ohne im geringsten scharf oder schreiend zu sein, war Gertruds Stimme so kraftvoll und volltönend, daß man sie unter dem stärksten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch unterscheiden konnte. Von dieser Stärke vermochte sie bis zu einem so leisen und doch deutlichen Tone durch alle Abstufungen herabzusteigen, daß z. B. in Sätzen mit einem obligaten Instrumente der Spieler kaum wußte, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht überstimmte und doch deutlich gehört würde. Und mit dieser Fähigkeit beherrschte sie damals die weite Region der Töne vom ungestrichenen G bis zum dreigestrichenen E.*)

Damals war der Gesang auch in dem Sinne eine Kunst, daß der Sänger einen großen Teil seines Vortrags selber erfand. Auch zu diesem eigenen Schaffen ward Gertrud durch ihren neuen Vater Hiller, in dessen Hause sie fünf Jahre lebte, erzogen: und vor allen Dingen auch zu genauer Kenntnis der Meister, die Hiller am höchsten schätzte.

„Vorzüglich waren es Hasses, Grauns, Bendas, Jomellis und Pergoleses Werke, die sie hier genau kennen lernte und in denen sie auftrat; doch auch Durante, Sacchini, Porpora, Caldara u. A. blieben ihr nicht fremd. Den Pergolese, wegen seines Hanges zur Sentimentalität, wofür ihr der Sinn nicht aufgegangen, vielleicht auch nicht verliehen war, liebte sie nicht sonderlich, Hassen aber, wie Hiller, am meisten. Letztes wohl, weil er seine Arien, Duette u. dgl. edel und in die Breite, aber sehr einfach entwarf und noch einfacher begleiten, mithin fähigen Sängern hier ein weites, freies Feld zu eigener Bearbeitung offen ließ. Dies benutzte nun Gertrud, seit der Geist

*) Rochlitz, a. a. O.

eigener Erfindung sich in ihr zu entwickeln anfing, unter ihres Meisters Leitung aufs trefflichste. So hat man sie Hauptarien Hasses nach und nach sechs- bis achtmal öffentlich vortragen hören, mithin, da diese Arien nach damaliger Sitte zwei Hauptabschnitte hatten, deren erster stets wiederholt wurde, diese ersten Abschnitte zwölf- bis sechzehnmal: und nie hat sie sich dabei bloß wiederholt, nie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Stil des Stückes sich entfernt."

Gertrud bedurfte keines Sporns, aber sie mußte hier in Leipzig doch immer wieder mit der Schröter um den Beifall des Publikums ringen. Und diese Andere hatte es leichter: denn Korona war schön von Angesicht und Gestalt, ihre Haltung war edel und ihr Ausdruck reich. Auch sie lebte einige Zeit bei Frau Hiller, später aber im Garten des Kunstgärtners Probst, dessen Tochter ihre treue Gefährtin wurde; sie widmete ihre Stunden nur den Künsten (jedoch nicht der Musik allein: auch der Malerei war sie ergeben) und ihren Freunden. Für ihr Auftreten in den Konzerten erhielt sie ein jährliches Gehalt von 400 Talern, während der Schmehling, die von frühester Kindheit an viel Geld verdient hatte, sogleich 600 Taler zugestanden wurden. Als Sängerin war Gertrud die Stärkere, denn Koronas Gesang klang „bedeckt", weil ihre Stimme in der Kindheit durch übermäßige Anstrengung geschwächt worden war. Aber Korona sang mit ganzer Seele, besonders deklamierte sie das Rezitativ meisterhaft; in sanften und innigen Stellen war sie deshalb auch als Sängerin der Schmehling überlegen; stets aber gewann sie den Sieg durch Erscheinung und Haltung, denn Gertrud blieb eckig und unbeholfen. Auf diese Äußerlichkeiten gab das sonderbare Mädchen nichts, ihre Gestalt und ihre Kleidung waren ihr gleichgültig; sie ward daheim oft ausgezankt: sie könne weder stehen noch gehen.

Beide Mädchen ernteten Bewunderung; jede hatte ihre Partei, empfing Blumen, Verse und andere Grüße und Geschenke. Auch Goethe applaudierte „als ein erregbares Studentchen wütend" mit*) und dichtete mit Anderen zu ihren Ehren. Aber freilich nach Jünglingsart war er bei diesem musikalischen Treiben zugleich dabei und geistig-abwesend, war ein wenig eingeweiht und blieb sehr im Dunkeln. In späteren Jahren wurden ihm durch Aufsätze von Rochlitz diese Leipziger Gestalten wieder deutlich und nun erst recht deutlich.

„Unbekannt mit der nächsten Umgebung, lebt die Jugend immerfort entweder zu sehr mit sich selbst beschäftigt oder mit Gedanken und Bestrebungen in die Ferne gerichtet; nur die Folgezeit klärt uns über die vergangene Gegenwart auf . . . .

Auch ich habe den guten Hiller besucht und bin freundlich von ihm aufgenommen worden; doch wußte er mit meiner wohlwollenden Zudringlichkeit, mit meiner heftigen, durch keine Lehre zu beschwichtigenden Lernbegierde sich so wenig als Andere zu befreunden.

Auch jene Demoiselle Schmehling hab' ich damals bewundert, eine werdende, für uns unerfahrene Knaben höchst vollendete Sängerin. Die Arien: Sul terren piagata a morte und Par che di giubilo aus Hassens ‚Helena auf dem Kalvarienberg' weiß ich mir noch im Geiste hervorzurufen."**).

Eine andere seiner Alters-Niederschaften erweitert diese Erinnerung:

„Die . . . Schmehling . . . erregte allgemeine Bewunderung. Dagegen hatte Korona Schröter, ob sie gleich mit jener es nicht an Stimme und Talent aufnehmen konnte, wegen ihrer schönen Gestalt, ihres vollkommen sittlichen Betragens und ihres ernsten anmutigen Vortrags eine allgemeine Empfindung erregt, welche sich,

---

*) An Zelter, 3. Februar 1831.

**) 1824 Aufsatz Goethes über ‚Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst.' I. Bd.

je nachdem die Personen waren, mehr oder weniger als Neigung, Liebe, Achtung oder Verehrung zu äußern pflegte. Verschiedene ihrer Anbeter machten mich zum Vertrauten und erbaten sich meine Dienste, wenn sie irgend ein Gedicht zu Ehren ihrer Angebeteten heimlich wollten drucken und ausstreuen lassen.

Beide, die Schröter und Schmehling, habe ich oft im Hasseschen Oratorium nebeneinander singen hören, und die Wagschalen des Beifalles standen für beide immer gleich, indem bei der einen die Kunstliebe, bei der andern das Gemüt in Betrachtung kam."*)

Von Goethes Gedichten an diese Sängerinnen ist vielleicht eins erhalten geblieben. Hiller gab jetzt wieder ‚Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend' heraus, die erste dauernde Musikzeitschrift; am 28. Dezember 1767 standen darin Verse „an Demoiselle Schröter", die von dem jungen Goethe herrühren könnten:

Unwiderstehlich muß die Schöne uns entzücken,
Die frommer Andacht Reize schmücken.
Wenn Jemand diesen Satz durch Zweifel noch entehrt,
So hat er Dich niemals als Helena gehört.

Andere Parteigänger Koronas wandten ihren Pegasus sogar als Streitroß zum Angriff auf die Rivalin; der Schmehling konnte man leicht ihre „Kunststücke" vorwerfen, z. B. ihr Bemühen, mit der Stimme die Tonreihen der Instrumente nachzuahmen:

Voll heil'ger Andacht glühte unsre Brust,
Und Du belästigst uns mit muntern Hochzeitstänzen!
Besinne Dich! Der Herr hat keine Lust
An hellen Trillern und Kadenzen!

Die Frage nach dem ersten Komponisten hätten die Parteien beider Sängerinnen vermutlich mit demselben Namen

*) Aufsatz von 1812 Leipziger Theater.

beantwortet. Hasse behielt lange Zeit die Herrschaft; in seinen zahlreichen Opern und Oratorien, Motetten, Kantaten, Messen usw. entdeckte man immer neue Herrlichkeiten. Von Telemann und Händel wußte selbst Hiller damals nicht viel; auch einige der größten Italiener waren ihm unbekannt. Und sogar die Werke von Sebastian Bach, der doch von 1723—50 Kantor und Musikdirektor in Leipzig gewesen, wurden nur selten hervorgesucht.

* * *

Zu gleicher Zeit gedieh in Leipzig das Theater. Die Schauspielergesellschaft, an deren Spitze der alte Heinrich Gottfried Koch stand, siedelte 1766 aus einem trübseligen Raume in Quandts Hofe in ein neues, von Öser ausgeschmücktes Gebäude auf der Ranstädter Bastei über: dieser Umzug war wie ein Symbol der inneren Verbesserung und Ausdehnung. Prinzipal Koch war ein trefflicher Schauspieler — Lessing nannte ihn den besten Komiker der Zeit — und ein kluger Direktor dazu. Er war mit dem Kreissteuer-Einnehmer Christian Felix Weiße befreundet; Weiße aber gehörte wie sein Orts- und Zeitgenosse Gellert zu den berühmtesten und einwirkendsten Schriftstellern Deutschlands. Seine Trauer- und Lustspiele gab er zuerst dem heimischen Theater: ‚Romeo und Julie', ‚Richard der Dritte', ‚Die Poeten nach der Mode' usw. Koch wollte aber auch gern die kleinen ländlich-idyllischen Operetten, die in der französischen Hauptstadt seit einiger Zeit sehr beliebt waren, nach „Klein-Paris" verpflanzen; er verlangte solche Texte von Weiße und die Musik dazu von Hiller. Hiller und Weiße waren gleichfalls Freunde und arbeiteten gern Hand in Hand.

Diese drei Männer schufen nun, ohne die Tragweite ihres Beginnens zu ahnen, das deutsche Singspiel und damit die deutsche Oper. Ihre eigenen Leistungen waren bescheiden, auch nicht durchaus neu, aber ihr Werk hatte Fortgang und Entwicklung, während bisher alle Anfänge sehr bald aufgegeben und der Vergessenheit anheimgefallen waren. Zunächst waren die Deutschen auch im Singspiel nur Nachfolger und Nachahmer. Die italienische opera buffa, von Pergolesi, Duni und Piccini glücklich begonnen, war von Paesiello, Cimarosa und Anderen immer wieder erneuert. Im Jahre 1752 ward Pergolesis liebliches Stückchen ‚La serva padrona' auch in Paris gegeben; im selben Jahre ward aber auch das erste französische Singspiel mit großem Erfolge aufgeführt: ‚Le Devin du village' von Jean Jacques Rousseau, dem Philosophen und Dichter. Duni, der seit 1757 in Paris lebte, komponierte nun auch französische Texte. Philidor, Monsigny, Gretry folgten; so ward auch die französische opéra comique bald reich, stark, unvergänglich. In London brachte der Dichter John Gay, entrüstet über den Vorrang der italienischen Künstler bei Hofe und in der vornehmen Gesellschaft, im Jahre 1727 eine volkstümliche ‚Bettler-Oper' auf die Bühne, eine Posse mit eingelegten Volks- und Straßenliedern; sie hatte ungeheuren Erfolg. Unter ihren Nachahmungen war ein Stück von Charles Coffey: ‚Der Teufel ist los', das auch auf dem Festlande Aufnahme fand. In deutscher Sprache ward es 1743 in Berlin aufgeführt: hier aber blieb der Erfolg vollständig aus. Prinzipal Koch brachte dies Stück trotzdem im Jahre 1752, also im Geburtsjahre der Pariser komischen Oper, in Leipzig nochmals auf die Bühne: Weiße hatte jetzt den früheren sehr rohen Text

verfeinert, Standfuß, ein Geiger an Kochs Theater, die eingelegten Lieder neu gesetzt. Nun gefiel der Spaß eine Zeitlang. Als Koch dann 1765 diese beiden Stücke (denn es waren jetzt zwei Teile ‚Der lustige Schuster' und ‚Die verwandelten Weiber') wiederholen wollte, bat er Hiller um neue Melodien, und Hiller fand Vergnügen an dieser Arbeit für das Theater. Hier war eine Gelegenheit, wo der Musiker auf Tausende wirken konnte! Zehn oder zwölf Jahre blieb er mit Weiße und Koch zu solchen Stückchen verbunden: ‚Lottchen am Hofe', ‚Die Liebe auf dem Lande', ‚Der Dorfbarbier', ‚Der Erntekranz' sind einige Titel; am meisten Erfolg hatte ‚Die Jagd', die 1771 herauskam. „Dies Stück entzückte, wie kaum vorher ein Schauspiel entzückt hatte; es mußte eine Zeitlang unausgesetzt gespielt werden; es hätte sich Niemand zuschulden kommen lassen, die ‚Jagd' nicht gesehen zu haben. Der Klavierauszug wurde in 6000 Exemplaren gedruckt und diese wurden sämtlich aufgekauft." *)

Diese neuen Singspiele wurden von denselben Komödianten aufgeführt, die auch die Tragödien und Possen gaben; in Kochs Gesellschaft war zunächst kein einziger ausgebildeter Sänger. Hiller mußte sich also auf das leicht Singbare beschränken und sich deshalb dem Volkstümlichen mehr nähern, als dem gelehrten Musiker von selbst beigekommen wäre. Schon bei seinem ersten Versuche gelang ihm eins der Lieder: „Ohne Lieb' und ohne Wein", so gut, daß seine Melodie alsbald in allen deutschen Ländern, ja auch in Frankreich und Italien bis Neapel hinunter, nachgesungen wurde.

*) So Rochlitz a. a. O. Er fügt hinzu, daß der Komponist dieser erfolgreichsten Operette dafür 50 Taler erhielt, der Textdichter Weiße bekam nichts.

Kochs Erfolg mit Singspielen erregte auch anderwärts Aufsehen. Seine Kollegen nahmen diese neue Art Theaterstücke auf, die Schauspieler und Schauspielerinnen entdeckten jetzt überall ihre Singstimmen, zumal wo die Singerollen höher bezahlt wurden als die Sprechrollen. Ebenso wie Koch fand Hiller manche Nachfolger: Georg Benda, Anton Schweitzer, Ernst Wilhelm Wolf, Christian Gottlob Neefe. Diese Sachsen und Thüringer*) hatten dann wieder Nachfolger in Österreich: Wenzel Müller, Kauer, Schenk, Dittersdorf, neben welchen dann der König erschien: Mozart.

Der junge Student Goethe erlebte in Leipzig den Anfang des deutschen Singspiels: aber gerade für ihn war es nichts Besonderes, hatte er doch schon als Knabe daheim die französischen Stückchen dieser Art kennen gelernt! Er hörte dergleichen gern, und die Lieder drückten sich ihm ein.

„Kreis-Steuereinnehmer Weiße, in seinen besten Jahren, heiter, freundlich und zuvorkommend, ward von uns geliebt und geschätzt. Zwar wollten wir seine Theaterstücke nicht durchaus für musterhaft gelten lassen, ließen uns aber doch davon hinreißen, und seine Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, machten uns viel Vergnügen**)."

* * *

Auch der Jüngling dichtete bereits manches Lied, zumeist im Modeton, scherzend und französelnd. Nicht selten erklangen von seinen Lippen ähnliche Stückchen, wie er sie in den Singspielen hörte. „Mädchen, setzt euch zu mir nieder / Niemand stört hier unsre Ruh", beginnt eins, „Es war einmal

*) Benda in Gotha war freilich der Geburt nach ein Böhme.

**) Dichtung und Wahrheit, 2, 8.

ein Hagestolz“ ein anderes, und ein drittes: „Jüngst schlich ich meinem Mädchen nach“. Bald waren es Scherzlieder, halb gesprochen halb gesungen: z. B.:

In großen Städten lernen früh
Die jüngsten Knaben was;
Denn manche Bücher lesen sie
Und hören Dies und Das
Vom Lieben und vom Küssen —
Sie brauchten's nicht zu wissen!
Und mancher ist im zwölften Jahr
Fast klüger, als sein Vater war,
Da er die Mutter nahm.

Bald echte Gesänge, denen die Musik schon eingeboren war:

Gern verlass' ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,
Wandle mit verhülltem Schritte
Durch den öden, finstern Wald.
Luna bricht durch Busch und Eichen,
Zephyr meldet ihren Lauf,
Und die Birken streu'n mit Neigen
Ihr den süßen Weihrauch auf.

Es versteht sich, daß der Jüngling solche Lieder gern von einem geschickten Künstler in Noten gesetzt haben wollte und daß auch seine Freunde daran dachten. Im Mai 1768 schickte er einem dieser Freunde, Behrisch in Dessau, einige Gedichte: „Wenn Du mit ihnen zufrieden bist, so laß sie von Deinem großen Meister komponieren“! Damit war Friedrich Wilhelm Rust gemeint, der in der Tat ein Musiker höheren Ranges war. Aber nicht Dieser, sondern Freund Breitkopf, der älteste der Brüder, wurde Goethes Mitsänger. Er bekam vom Dichter die Handschriften und versuchte sich an einem und dem andern Gedichte.

Im Juli 1768 erkrankte Goethe an einem schweren Lungenleiden; am 28. August, seinem Geburtstage, begab er sich auf die Heimreise.

In Frankfurt kränkelte er weiter. Mit den Leipziger Freunden und Freundinnen blieb er in eifrigem Briefwechsel. Breitkopf bekam Gedichte und schickte Noten; bald war ein kleines Häuflein solcher gemeinsamen Lieder vorhanden. Nun wurden sie in sauberen Abschriften zusammengestellt und nächsten Freunden geschenkt.

Am Tage sang ich diese Lieder,
Am Abend ging ich wieder heim,
Nahm meine Feder, schrieb sie nieder,
Den guten wie den schlechten Reim:

So erzählte Goethe es einem Mädchen, das ihm in Leipzig kurz vor dem Abschied noch recht lieb geworden war, indem er das Heft schickte:

Lieder
mit Melodien
Mademoiselle
Friederiken Oeser
gewidmet
von
Goethen

Und er fuhr in seinem Versbriefe fort — es war im November 1768, zehn Wochen nach seiner Heimkehr:

> Du hast die Lieder nun, und zur Belohnung
> Für Alles, was ich für Dich litt:
> Besuchst Du Deine sel'ge Wohnung,
> So nimm' sie mit!
> Und sing sie manchmal an den Orten
> Mit Lust, wo ich aus Schmerz sie sang;
> Dann denk' an mich . . .

Aber Breitkopf, der Sohn eines Notendruckers, konnte und wollte seine Melodien auch gedruckt sehen und einem größeren Liebhaberkreise vorlegen. Im Sommer 1769 ließ er zwanzig Lieder drucken; am 3. Oktober kamen sie heraus, doch trugen sie die Jahreszahl des kommenden Jahres (Vgl. S. 38):

Neue / Lieder / in / Melodien / gesetzt / von Bernhard Theodor Breitkopf. / Leipzig, / bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn. / 1770.

Hiller zeigte sie in seiner kleinen Zeitschrift an und rühmte sowohl den Herrn Breitkopf, „von dessen musikalischem Genie wir ohnlängst die ersten Proben in einer Sammlung von Menuetten und Polonaisen gesehen haben", und hob auch hervor, „daß es dem Dichter keineswegs an einer glücklichen Anlage zu dieser scherzhaften Dichtungsart fehle". Im übrigen blieb das Heft höchst unbeachtet und ward auch von den Nächsten rasch vergessen*).

*) Reichardt berichtet von diesem ersten Komponisten Goethes: „Ein passionierter und geschickter Dilettant, wie es nur je einen geben kann. Er sang, spielte Laute, Klavier, Violine, Violoncell und komponierte mit Einsicht und Geschmack". . . „Dieser durchaus rechtliche, liebenswürdige Mann hat seit 1780 in Petersburg zuerst als Kollegienrat, dann als Staatsrat und Direktor der großen

NEUE



IN

MELODIEN

GESETZT

VON

BERNHARD THEODOR BREITKOPF.



LEIPZIG,

BEY BERNHARD CHRISTOPH BREITKOPF UND SOHN.

1770.

Dem ersten Komponisten folgte sehr rasch ein zweiter. Goethe schrieb, als er die Zeit um Weihnachten 1768 zu Frankfurt krank, gefährlich krank, in seiner Stube verbrachte, im Galgenhumor ein lustiges Neujahrslied zusammen; „Wer kömmt, wer kauft von meiner War'?" begann es. Er ließ es als ein Sendeblatt drucken und schickte es „seinen Freunden zum Zeugnis, daß er noch lebt". Eins dieser Blätter kam auch an den Magister Georg Simon Löhlein zu Leipzig; Löhlein setzte eine Melodie dazu und ließ Lied und Singweise im nächsten Dezemberhefte der ‚Unterhaltungen' abdrucken, einer Monatsschrift, die zu Hamburg bei Bock erschien.*)

Zwanzig Jahre war Goethe alt, als Breitkopf und Löhlein mit seinen Gedichten dem Publikum zu gefallen

---

Senatsdruckerei sein wohlverdientes Glück gefunden." — Der ‚Insel-Verlag' hat im Jahre 1906 einen Faksimile-Druck der ‚Neuen Lieder' in 300 Abzügen herausgegeben; ein Nachwort von Albert Köster ist hinzugefügt. Für die Melodien hat Köster wenig Lob. Breitkopf „erweist sich als rechter Dilettant", „für das Zarte und Elegische wenig begabt"; „das Humoristische liegt ihm besser"; „für eine kleine Zahl gut vorbereiteter Zuhörer könnte ein stilkundiger Sänger wohl noch einmal die 3., 4., 11. und 15. der Melodien Breitkopfs erwecken". Auch Friedländer hebt vier Lieder als besser gelungen heraus: ‚Die Nacht', ‚Das Schreien', ‚Der Wechsel' und ‚Der Misanthrop'. „Recht gute Einfälle, namentlich in den Details", „im ganzen aber nicht reich an Erfindung und nach der technischen Seite hin oft ungeschickt".

*) Löhlein, aus dem Koburgischen stammend, 1727—1779, war zu Goethes Zeit in Leipzig Violin-Ripienist und Klaviersolist im Großen Konzert und hielt daneben eine Musikschule. Als Lehrer hatte er Ruf; seine ‚Klavierschule' und seine ‚Violinschule' waren lange in Geltung. Seine „anmutige Weise" zu Goethes Neujahrslied hat Friedländer abgedruckt (Das deutsche Lied II, 153).

strebten. Aber gerade jetzt war er vor Übermut und allzugroßem Selbstgefühl sicher: seine Gesundheit war andauernd schlecht und, wenn er des Vaters Sorge fühlte, so dachte der Sohn auch daran, daß er in den drei Jahren zu Leipzig nichts Gescheites gelernt hatte. Blieb er am Leben, so mußte es ein neues Leben werden.

* * *

Nach anderthalb Jahren daheim konnte er wieder eine Akademie aufsuchen. Straßburg ward gewählt. Vom April 1770 bis August 1771 blieb er dort. Die Musik stand jetzt im Hintergrunde, nur daß er bei dem Violoncellmeister Basch im Cellospiel Unterricht nahm. Aber als Dichter wuchs er im Elsaß aus seinem bisherigen Puppenzustande heraus. Nun war er kein Nachahmer der Älteren und Fremden mehr, kein Schüler mehr von Wieland, Zachariä, Hagedorn, Chronegk, Rousseau; sein Lied war seines eigenen Herzens Erlebnis, seiner eigenen Augen Anschauung. Eine neue Liebe, nicht so knabenhaft-leidenschaftlich wie jene zu der Leipziger Wirtstochter Käthchen Schönkopf, aber tiefer und inniger, war durch die Pfarrerstochter zu Sesenheim, Friederike Brion, in ihm erweckt worden; diese Geliebte begehrte Lieder von ihm, rief sie auch ohne Bitte in ihm hervor.

Sein neues Lied war vollkommen musikalisch; es mußte jeden Tonsetzer reizen, aber es hatte auch in sich so viel Takt und Wohllaut, daß es kaum noch hinzutretender Töne bedurfte; es war ja nicht erdacht, sondern vom ersten Ursprung an gesungen. „Wie herrlich leuchtet mir die Natur!“ erscholl es jetzt, oder einer Volksweise nach: „Es sah ein Knab'

ein Röslein stehn". Oder nach einer Melodie Görners zu Versen von Hagedorn:

> Erwache, Friederike,
> Vertreib' die Nacht,
> Die einer deiner Blicke
> Zum Tage macht!
> Der Vögel sanft Geflüster
> Ruft liebevoll,
> Daß mein geliebt Geschwister
> Erwachen soll.

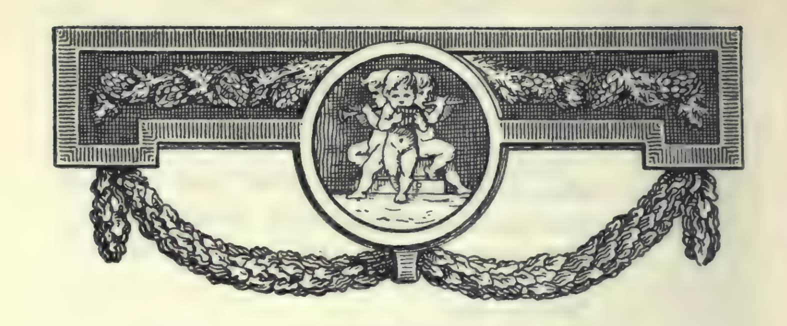
„Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter", erzählte er später.*) Oft aber erklang es auch in seinen eigenen Tönen:

> Balde seh' ich Riekchen wieder,
> Balde bald umarm' ich sie,
> Munter tanzen meine Lieder
> Nach der süßen Melodie.
> Ach, wie schön hat's mir geklungen,
> Wenn sie meine Lieder sang!
> Lange hab' ich nicht gesungen,
> Lange liebe Liebe lang!

---

*) Daß dies eben erwähnte auf Hagedorn und Görner zurückgeht, hat Max Friedländer festgestellt. (Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen, Schriften der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1896.)





Zweites Kapitel.

Der junge Dichter.

Nun folgten vier Jahre in der Vaterstadt und in den schönen Gauen ringsum, wo Rhein, Main und Lahn die altersgrauen Städte, Dörfer, Burgen und Gehöfte grüßen. Jurist war Goethe dem Willen des Vaters nach und im äußeren Berufe; in Wahrheit lebte er als Dichter. Jetzt erwuchs sein erstes großes Drama, der ‚Götz', und sein erster Roman, der ‚Werther'; es bildeten sich viele kühne Pläne und manche wurden auch ein Stück weit ausgeführt, besonders ein dramatisches Gedicht, das den gelehrten Zauberer Faust zum Helden hatte. Dazwischen gerieten dann auch kleine und große Gedichte auf's Papier; bald waren es Briefe in Versen, bald Scherze und Neckereien, bald Oden, aus dem Innersten heraus geredet oder gebetet oder geschrien. Goethe war nun ein Sänger durchaus; der Lenz und die Sonne, der Liebe Lust und Leid erweckten seine Stimme, aber auch gegen Sturm und böses Wetter sang er an.

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer über's Herz!

Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird der Regenwolke,
Wird dem Schlossensturm
Entgegen singen, wie die
Lerche, du da droben,
Wen du nicht verlässest, Genius!

„Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin", erzählte er später selber, und ganz allgemein von seinen Wanderungen: „Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben".*) Viele seiner Lieder waren so, daß sie Andere zum Nachsingen oder Mitsingen reizen mußten. Einige davon flossen in den ‚Götz' hinein: „Es sing ein Knab' ein Meiselein, Hm! Hm!" —, „Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee, Im wilden Wald, in der Winternacht ..." „Berg auf und Berg ab und Tal aus und Tal ein, Es reiten die Ritter, Ta Ta!" Andere in den ‚Faust', die Herzensergießungen: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer", „Ach neige, du Schmerzensreiche, Dein Antlitz ab zu meiner Not!", und die Erzählungen vom König in Thule, von dem andern König, der einen Floh zum Günstling hatte, von der armen Ratte, der die Köchin Gift stellte. Abgesondert, als einzelne Blätter, blieben des liebenden jungen Mannes eigenste Gesänge mit sich selbst: „Herz, mein Herz, was soll Das geben, Was bedränget dich so sehr?" oder „Aug', mein Aug', was sinkst du nieder? Goldne Träume kommt ihr wieder?" Wieder andere warteten noch auf ihre Stätte in einem größeren Ganzen: „Auf dem Land und in der Stadt, Hat man eitel Plagen" oder „Mit Mädeln sich vertragen, Mit Männern rumgeschlagen". Oder es waren Gelegenheitsgedichte wie jenes

*) Dichtung und Wahrheit. 3, 12.

Hochzeitslied, von vier Stimmen vor dem jungen Paare gesungen:

> Den künftgen Tag und Stunden,
> Nicht heut dem Tag allein,
> Soll dieses Lied, verbunden
> Von uns gesungen sein . . .

Dieser junge Dichter schaute nach einem musikgewaltigen Mitsänger, einem tüchtigen Tonsetzer aus; seine Gedanken richteten sich auf den Allerbesten, von dem er wissen konnte: auf den Ritter Gluck.

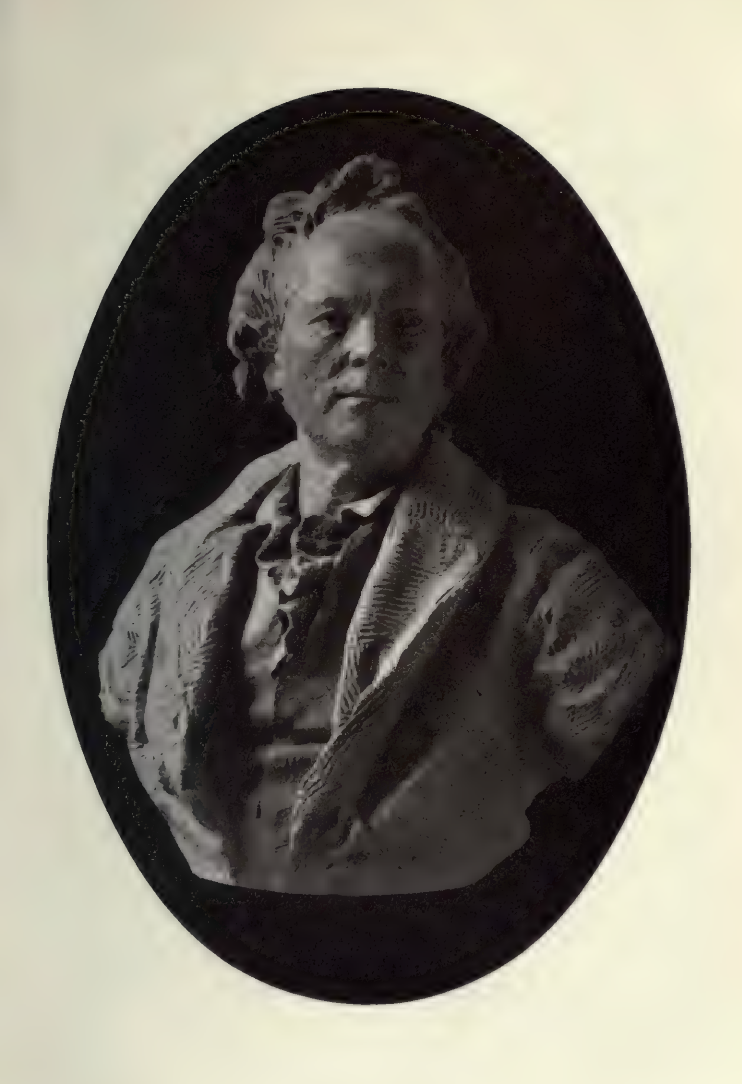
Wie Hasse und Graun hatte auch der etwas jüngere Gluck den Italienern ihre Kunst abgelernt; er wirkte in Italien wie sie im nördlichen und mittleren Deutschland. Als er auf der Höhe dieses Könnens und seines ersten Ruhmes stand, 1745, ward er von Gegnern Händels als Opern-Direktor nach London berufen; dort aber hörte er Händels Oratorien: mit einem neuen Glauben in seiner Kunst kehrte er nun nach dem Festlande zurück. Wir wissen, daß die große italienische Oper schließlich zum Vorwande für allerlei Prunkentfaltung und besonders zum Vorwande für die Kunst und Künstelei der Gesangsvirtuosen geworden war; die Sänger brauchten die Worte des Textdichters, um darauf ihre Läufer und Triller tanzen zu lassen; ein inneres Verhältnis zwischen Musik und Text bestand nicht mehr. Gluck hatte nun an Händels Werken die Macht der Töne erlebt, die mit der Dichtung innig verbunden waren, die aus dem Gehalt und Inhalt des Textes recht eigentlich herausströmten. Zufällig war es ein Italiener, Calzabigi, der ihn in dieser Ehrfurcht vor dem Dichterwerk noch bestärkte und ihm die ersten Texte lieferte, wie sie Gluck für ein neues „lyrisches Drama“ brauchte. In Gluck und Calzabigi ward jetzt das Streben wieder neu, das Peri und Rinuccini und die florentinischen Edelleute, ihre Gönner, beseelt

hatte, als sie die antike Tragödie erwecken wollten. 1762 ging das erste von Glucks Musikdramen, ‚Orfeo ed Euridice', zu Wien, wo der Tondichter als Kapellmeister der Hofoper angestellt war, über die Bühne. Es folgten ‚Alceste' 1767, ‚Paride ed Elena' 1770; dann wagte Gluck auch in Frankreich den Kampf gegen die entartete italienische Oper aufzunehmen; seine ‚Iphigénie en Aulide' errang am 19. April 1774 einen glänzenden Sieg. Er war nun der erste Komponist der Zeit; natürlich bekehrte er weder in Paris noch im Vaterlande auch nur den größeren Teil seiner Kunstgenossen; die deutschen Dichter jedoch verstanden ihn rasch: Klopstock, Wieland, Herder. Und auch der junge Herankömmling Goethe glaubte an ihn.

Zu seinen Textverfassern hatte Gluck jedoch ein ganz besonderes Verhältnis; er ging von der Dichtung aus, unterwarf sich ihr, aber er begehrte nicht die beste Schöpfung des besten Dichters. Für das musikalische Drama gelten andere Forderungen als für das gesprochene; der Dichter muß dem Tonsetzer nicht ein Vollendetes reichen, sondern ein Halbfertiges, zur Musik Vorbereitetes. „Ein Opernkomponist braucht keine gefeilten Verse", erklärte Gluck; „der Dichter muß ihm schöne Ideen und je nach den Umständen starke, interessante, zärtliche oder schauerliche Situationen schaffen; die Sache des Musikers ist es dann, ihnen dementsprechenden Ausdruck zu verleihen, sie für die Phantasie des Zuschauers auszumalen und ihn durch harmonische Klänge, die aus der Natur geschöpft sind, zu rühren und zu erschüttern. Eine so schwierige Aufgabe darf nicht durch die Launen des Dichters unmöglich gemacht werden, der nur an seinen Reim und an seine Verse denkt, ohne sich darum zu kümmern, vielleicht kaum zu empfinden, ob sie für die Musik geeignet sind oder nicht."

In derselben Zeit — um 1774 — wo Gluck die Berühmtheiten des damaligen französischen Parnasses beleidigte, weil er ihre Texte nicht begehrte, wandte sich eine Freundin Goethes, Johanna Fahlmer, an einen Hausgenossen Glucks, um ihren jungen Dichter und den berühmten Tonsetzer zusammenzuführen. Jener Hausgenosse, der junge Maler Mannlich, paßte einen Augenblick ab, wo er Papa Gluck gut gelaunt sah; aber kaum hatte er seine Bestellung, er möchte Gedichte Goethes ansehen, ausgerichtet, so hatte er auch schon eine runde Absage. Dazu habe er keine Zeit, schalt Gluck. Einige Tage später wagte Mannlich, die Bitte zu erneuern. „Ich habe es Ihnen schon einmal gesagt", antwortete Gluck ärgerlich, „daß ich keine Zeit dafür übrig habe! Ich muß alle Jahre zwei große Opern für Paris schreiben; außerdem verpflichten mich meine Beziehungen zu Wien. Und noch mehr als Das: ich schreibe meine Musik nicht wie andere Leute, die in ihrer Brieftasche stets Motive zu Arien bei sich herumtragen, denen sie einen beliebigen Text unterlegen; sie bringen ohne Mühe in kurzer Zeit eine Oper zustande. So mache ich es nicht. Bei mir sind es die Worte, die mir die Motive und Gesänge eingeben; ich suche die Natur wiederzugeben und mit den Tönen zu malen, wobei ich oft genug Blut und Wasser schwitze. Übrigens habe ich's bereits Marmontel, Sedaine und andern geschickten Verseschmieden verweigert und bitte Sie daher, mich von nun ab damit in Ruhe zu lassen." *)

*) Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich. Berlin 1910. E. S. Mittler & Sohn. S. 258 ff. — Diese Erklärungen Glucks sind von Mannlich viele Jahre später aus dem Gedächtnis, aber aus einem sehr treuen Gedächtnis niedergeschrieben. Welches Gedicht Goethes in Frage kam, wußte Mannlich jedoch nicht mehr.



Gluck 1774
Von Houdon



So ward die erste Gelegenheit für Deutschland, daß sich ein großer Wortdichter und ein großer Tondichter zu gemeinsamem Werke vereinigten, von dem Komponisten zurückgewiesen. Denn der Starke arbeitet bequemer mit dem Schwächeren zusammen, den er zu seinen Zwecken lenken kann.

Wenn der junge Dichter des ‚Götz' und ‚Werther' einen Musiker brauchte, mußte er den Blick immer noch auf die persönlichen Bekannten beschränken. Da war jener Johann André in Offenbach, den wir schon kennen, Erbe einer Seidenfabrik, Musiker ohne eigentliche Schulung, aber mit nicht geringem Trieb und Talent. Wir erinnern uns, daß er schon 1764 eine Operette komponiert hatte; 1773 brachte er eine zur Aufführung.

„In Frankfurt dirigierte zu der Zeit Marchand das Theater und suchte durch seine eigene Person das Mögliche zu leisten. Es war ein schöner, groß- und wohlgestalteter Mann in den besten Jahren; das Behagliche, Weichliche erschien bei ihm vorwaltend, seine Gegenwart auf dem Theater war daher angenehm genug. Er mochte soviel Stimme haben, als man damals zur Ausführung musikalischer Werke wohl allenfalls bedurfte; deshalb er denn die kleineren und größeren französischen Opern herüber zu bequemen bemüht war. Der Vater in der Gretryschen Oper ‚Die Schöne bei dem Ungeheuer' gelang ihm besonders wohl . . . Diese in ihrer Art wohlgelungene Oper näherte sich jedoch dem edlen Stil und war geeignet, die zartesten Gefühle zu erregen. Dagegen hatte sich ein realistischer Dämon des Operntheaters bemächtigt: Zustands- und Handwerksopern taten sich hervor. ‚Die Jäger', ‚Der Faßbinder' und ich weiß nicht was alles waren vorausgegangen: André wählte sich den ‚Töpfer'".*)

*) Dichtung und Wahrheit. IV, 17. Mit den ‚Jägern' ist das überaus beliebte Singspiel Dunis gemeint, das gewöhnlich ‚Das Milchmädchen' genannt wird; der französische Titel war ‚Les chasseurs et la laitière'. Der ‚Faßbinder' ging auf ein Stück von Audinot zurück: ‚Le tonnelier'.

Goethe war der aufmerksamste Hörer und Zuschauer, als Andrés Stückchen von Theobald Marchand herausgebracht wurde. Im nächsten Briefe an sein „Tantchen" Fahlmer in Düsseldorf schrieb er ausführlich über seine Eindrücke:

„Das Stück ist um der Musik willen da, zeugt von der guten, menschenfreundlichen Seele des Verfassers und ist dem Bedürfnis unseres Theaters gewachsen, daß Akteur und Zuschauer ihm folgen können. Hier und da ist eine gute Laune, doch würde seine Einförmigkeit sich ohne Musik nicht erhalten. Die Musik selbst ist auch mit vieler Kenntnis der gegenwärtigen Kräfte unseres Theaters komponiert. Der Verfasser hat gesucht, richtige Deklamation mit leichter, fließender Melodie zu verbinden, und es wird nicht mehr Kunst erfordert, seine Arietten zu singen, als zu den beliebten Kompositionen J. Hillers und Wolfs nötig ist. Um nun dabei das Ohr nicht leer zu lassen, wendet er all seinen Fleiß auf Akkompagnement, welches er so vollständig und harmonisch zu setzen sucht, als es ohne Nachteil der Singmelodie tunlich war. Zu dem Ende hat er oft Blasinstrumente gebraucht und manchmal eines von diesen unisono mit der Singstimme gesetzt, damit sie dadurch verstärkt und angenehm werde, wie z. B. bei dem ersten Duett mit der Flöte geschehen. Man kann ihm nicht nachsagen, daß er kopiert, noch raubt. Und es läßt sich immer mehr von ihm hoffen."

Der junge Rechtsanwalt Goethe hatte deshalb gut acht gegeben, weil er zu einer gemeinsamen Arbeit mit André bereit war. Ein Lustspiel in Prosa, aber mit Arien und Liedern durchsetzt, ‚Erwin und Elmire' überschrieben, beschäftigte ihn in den Jahren 1773 und 1774; im März 1775 ließ er es in der Zeitschrift ‚Iris' drucken; im Mai bereits wurde es aufgeführt; André hatte es wirklich mit Melodien versehen. Goethe war gerade auf seiner ersten Reise in die Schweiz, sah also sein und Andrés Werkchen nicht; der Beifall war gering. Aber schon im Juli ward das

Stück auch in Berlin gegeben, wohin André Beziehungen hatte; hier gefiel es sehr.*)

Ein zweiter musikalischer Landsmann trat Goethes Herzen näher: Christoph Kayser. Er war ein Sohn des Organisten an der Katharinen-Kirche; im siebenten Jahre zeichnete er sich schon als Klavierspieler aus; in den Jünglingsjahren ging er als ein Denker und Dichter herum; seine Freunde, die auch Denker und Dichter waren, schätzten ihn als das musikalische Genie in ihrem Kreise. Eine Werther-Natur kam oft bei ihm zum Vorschein. Goethe faßte Zuneigung für den um sechs Jahre jüngeren Musiker, der unter seinen häuslichen Verhältnissen und zugleich unter einer hoffnungslosen Liebe zu des Türmers Töchterlein litt und bald in Tönen, bald in Versen seine Liebe und sein Leid aussprach. Goethe liebte damals eine Melodie aus Gretrys Oper ‚Le Magnifique‘:

> Je ne sais pourquoi je pleure,
> Mais mon coeur est oppressé.

Diese Melodie ließ sich einem Liede aus ‚Erwin und Elmire‘ anpassen:

> Ihr verblühet, süße Rosen,
> Meine Liebe trug euch nicht.
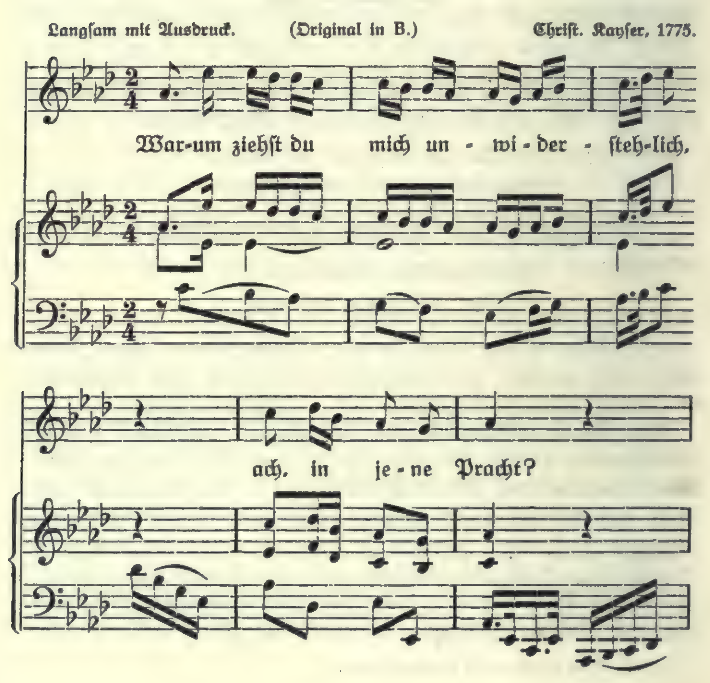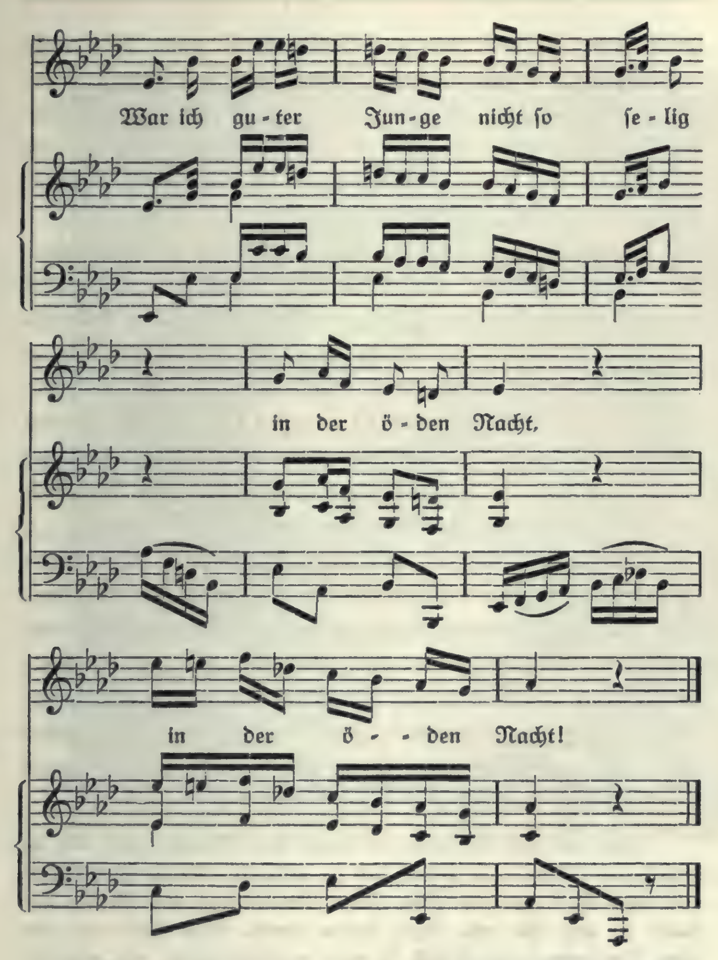
---

*) „Hier ist das Werk in den nächsten sieben Jahren 21 mal wiederholt worden: der größte Erfolg, den je eine Komposition Goethescher Singspiele gehabt hat“. (Max Friedländer, a. a. O.) — Der Erfolg erklärt sich zum Teil daraus, daß André 1777 als Musikdirektor an das Deutsche Theater nach Berlin berufen wurde. 1784 kehrte er nach Offenbach zurück, wo er als Komponist fleißig blieb, namentlich aber auch einen auf lange Zeit wichtigen Musikverlag schuf. Er starb 1799. Auffällig ist, daß unter den vielen Liedern, die er noch komponierte, kein einziges mehr von Goethe war. Heute ist von seinen Melodien nur noch eine, aber auch eine vollkommene, allgemein bekannt: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher!“

Er bat den Freund früh im Jahre 1775 um diese Anpassung; Kayser übernahm von der Vorlage fast nur den Anfang und bildete das Übrige frei und schön um, so daß die neue Melodie mehr sein als Gretrys Werkchen ward.

Zur selben Zeit ließ Goethe ein Lied ‚An Belinden' drucken, das aus seiner Liebe zu Lilli Schönemann hervorgegangen war. Auch für diese Verse fand Kayser die rechten Töne; sie wurden zugleich mit dem Gedichte in Georg Jacobis ‚Iris' abgedruckt.

An Belinden.



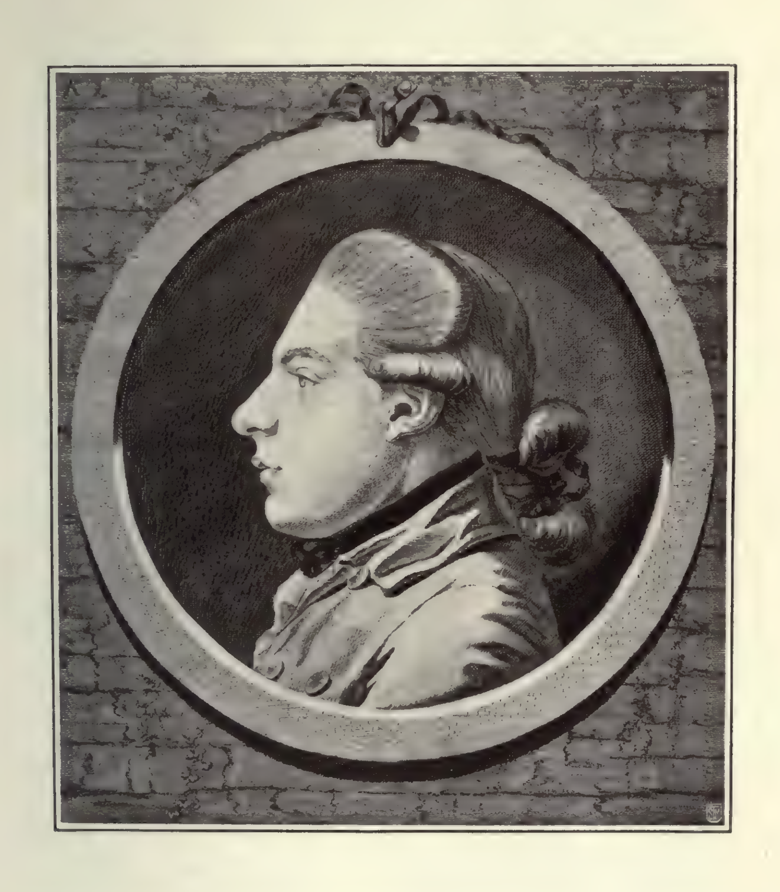


Bald nachher siedelte Kayser nach Zürich über, um dort sein Brot als Musiklehrer zu suchen. Wahrscheinlich unterstützte ihn Goethe bei diesem Schritte, und Freund Lavater

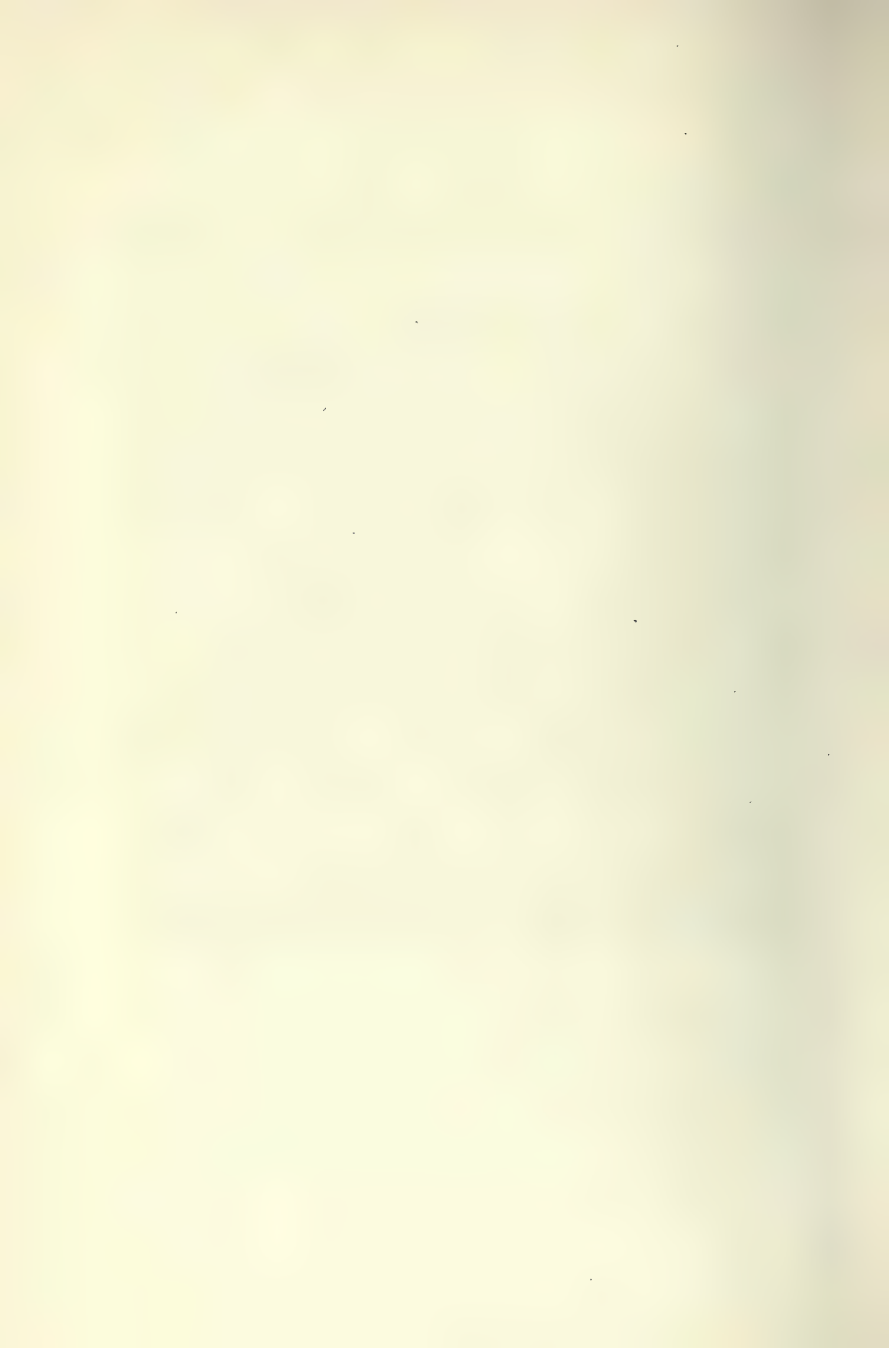
sollte dann in der fremden Stadt durch seine Fürsprache weiterhelfen. Noch in diesem Jahre 1775 ließ Kayser in der neuen Nachbarstadt Winterthur ein Heft ‚Vermischte Lieder mit Melodien aufs Klavier' drucken. Die Texte waren von Georg Jacobi, Weiße, Boie, Voß, Bertuch u. A. Freund Goethe war noch nicht dabei.

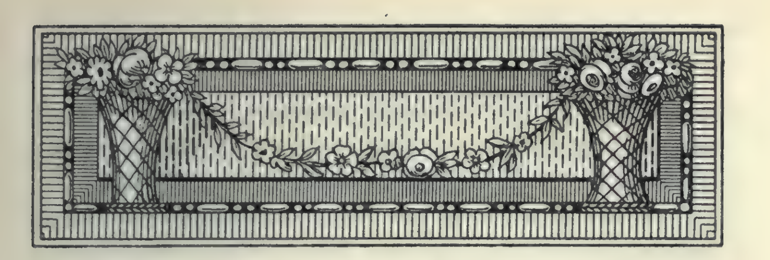
Unterdessen war auch Kornelia von Frankfurt fortgezogen, dem Gatten folgend. Die Mutter klimperte sich immer noch gern die trüben Gedanken hinweg; der Sohn machte in Kenntnis und Verständnis der Musik Fortschritte, aber nicht auch im eigenen Spiel. „Ich treib' die Kunst etwas stärker als sonst", schrieb er zwar im Februar 1772 an einen Straßburger Freund, der ihm von seinem dortigen Cellolehrer zwei Sonaten besorgen sollte, aber wenige Monate später hieß es in einem Briefe an Herder: „Ich kann schreiben, aber keine Federn schneiden . . ., das Violoncello spielen, aber nicht stimmen". Am besten gelang das Spielen wohl noch, wenn er die Maxe Brentano oder sonst ein geliebtes Frauenzimmer am Klavier begleitete. Und in solchen Gesellschaften beobachtete er auch manchmal an sich und Andern, wann die Musik die größte Macht gewinnt. In seinen ‚Werther' schrieb er diese Erfahrung neben seine anderen Bekenntnisse. Es ist von der heiß und hoffnungslos Geliebten die Rede:

„Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Klavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll! Es ist ihr Leiblied, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. Kein Wort von der alten Zauberkraft der Musik ist mir unwahrscheinlich, wie mich der einfache Gesang angreift."



Kayser 1775
Von J. H. Lips





Drittes Kapitel.

Die ersten Jahre am Hofe in Weimar.

Vom 7. November 1775 an war Weimar Goethes Aufenthalt. Ein armes Land- und Hofstädtchen von sechstausend Einwohnern, aber in Thüringen gelegen, wo die Musikanten wachsen.

Einer der ersten protestantischen Kirchenliedsänger, Melchior Vulpius, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Weimar Kantor; zu Ende des gleichen Jahrhunderts lebte der Dichter Georg Neumark in Weimar als Bibliothekar des Herzogs; er war ein trefflicher Musiker, der seinen Liedern die Melodie gleich mitgeben konnte. „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ erscholl es in seinen Worten und seiner Weise in allen Kirchen und Schulen. In diesem siebzehnten Jahrhundert fand auch ein Christoph Bach als Organist und Stadtmusikus in Weimar seine Nahrung. Einer seiner Enkel, Johann Sebastian Bach, kam zuerst 1703 auf ein paar Monate als Geiger des Herzogs hin; dann war er von 1708 an neun Jahre Organist in der Schloßkirche und auch Kapellmeister der Hofkapelle. Er verlebte hier die glücklichste Zeit seines Lebens, arbeitete sich hier zur vollen Meisterschaft

empor; von seinen Orgelstücken, Kantaten und Klavierstücken entstanden hier viele der schönsten. Mit andern tüchtigen Musikern konnte er umgehn, mit Johann Gottfried Walther, der an der Stadtkirche die Orgel verwaltete, mit Kantor Reineccius, mit Kapellmeister Drese. Einer seiner ersten Schüler, Johann Kaspar Vogler,*) spielte dann 44 Jahre hindurch als Bachs Nachfolger in der alten Wilhelmsburg die Orgel des Kirchensaales. Aber die Musik gedieh unter dem Herzog Ernst August (1728—48) nicht mehr so gut wie früher, und noch weniger unter der darauf folgenden vormundschaftlichen Regierung. 1755 ward der Herzog Ernst August Konstantin mündig; der Achtzehnjährige holte sich die sechzehnjährige braunschweigische Prinzessin Amalie als Frau; am prächtigen braunschweigischen Hofe aber ward die Musik sehr wohl gepflegt, die nunmehrige weimarische Herzogin liebte sie von Kind auf und mochte in der neuen Heimat diese Freuden nicht entbehren. Ihr Gatte berief seinen bisherigen Musiklehrer, Johann Ernst Bach aus Eisenach**) nach Weimar; Bach versammelte die letzten Mannen von Ernst Augusts „Jagd- und Bockpfeiferbande" und andere Musikverständige als eine neue Hofkapelle; auch der oben genannte Vogler, Hoforganist, Geiger und Bürgermeister zugleich, wirkte mit. Im Jahre 1757 bestand diese Hofmusik aus einem Kapellmeister, einem Hoforganisten, zehn Hofhoboisten, einem Hofpandoristen, acht „musikalischen Trompetern" und zwei Paukern. Aber mitten

*) 1696 zu Hausen bei Arnstadt geboren, 1765 in Weimar gestorben.

**) 1722—1777 in Eisenach geboren und gestorben, Sohn und Nachfolger des dortigen Organisten Bernhard Bach, der auch ein Verwandter Sebastians war. Er komponierte u. a. moralische Fabeln; Beispiele bei Friedländer, Das deutsche Lied.

in ihrem ersten Jubilieren starb der junge Herzog, die Kapelle ward aufgelöst, und Bach zog sich nach Eisenach zurück.

Nach den ersten Witwenjahren sah sich Herzogin Amalie, die als Vormünderin des Erbprinzen das Land verwaltete, nach neuen Tonkünstlern um. An kleinen Höfen gibt es wunderliche Ämtervereinigungen: jetzt wurden zwei Schwestern Benda zugleich als Kammerfrauen und Sängerinnen angestellt; genauer: die Herzogin zog zwei Töchter dieser bekannten Musikerfamilie in ihren Haushalt, um deren musikalisches Können mitzugenießen. Das war 1761; im selben Jahre geriet ein fünfundzwanzigjähriger Künstler zufällig nach Weimar, ward bei Hofe eingeführt, gefiel und blieb. Dieser junge Mann, Ernst Wilhelm Wolf, hatte schon als armer Bauernknabe zu Groß-Beringen bei Gotha eine merkwürdige Begabung zur Musik gezeigt, war als Jüngling Kapellsänger in Gotha gewesen, danach einige Jahre Musiklehrer und Student in Jena; dann hatte er in adligen Häusern zu Naumburg gelebt. Jetzt zog ihn der Hofmarschall v. Witzleben zu dem bescheidenen Hofkonzert hinzu, das alle Sonnabend stattfand. Das Orchester bestand damals aus acht Hoboisten; zwei vom Regiment bliesen die Hoboe, zwei Hofhoboisten die Flöte, zwei die Waldhörner. Demoiselle Marie Karoline Benda sang, Wolf ließ sich auf dem Flügel hören. Nach einiger Zeit wurde er zum Klavierlehrer der beiden kleinen Prinzen bestellt; auch die Herzogin selber nahm noch einmal Unterricht bei ihm. Als der Hoforganist Vogler starb, bekam Wolf seine Stelle; nun war er wohlversorgt und konnte die Sängerin Benda als Frau heimführen, mit der er längst einig war. 1772 ward sein Titel „Konzertmeister“ in den höheren eines „Hofkapellmeisters“ verwandelt. Die Kapelle

war unterdessen schon erheblich verbessert; aus Braunschweig, Dresden, Kassel und Leipzig waren Flötenisten, Fagottisten und Violinisten hergerufen worden; namentlich gehörte seit 1770 Karl Gottlieb Göpfert dazu, der uns schon als Mitglied von Hillers Orchester in Leipzig bekannt wurde. Er war einer der besten Geiger der Zeit, ein Musikus durch und durch, dazu ein prächtiger Mensch, aber er liebte die Seitensprünge und Abenteuer, und sein Streben ging vor allem auf lustige Gesellschaft und gute Weine.

In den Jahren 1767 und 1768 gab die Starckische Komödianten-Truppe Vorstellungen in Weimar. Herzogin Amalie wollte auch Singspiele hören und trug ihrem Wolf auf, eins zu komponieren. Wolf kannte solche Stücke nur aus Schilderungen und Liederproben, aber er versuchte sein Glück und gewann Beifall. Im Herbst 1768 siedelte die Kochsche Gesellschaft, weil man sie in Leipzig allzu sehr einengte, nach Weimar über; nun wurden hier alle die beliebten Operetten von Weiße und Hiller gespielt. Wolf lieferte neue Stückchen dieser Art; an jungen Dichtern, die die Texte, meist nach französischen Vorbildern, zurecht machten, fehlte es in Weimar auch schon nicht mehr. Einen schönen Erfolg hatte besonders ‚Das Rosenfest': Operette in drei Aufzügen, Musik von Wolf, Text vom Prinzenlehrer Heermann nach Favarts ‚La rosière de Salenci'. 1771 führte Koch seine Gesellschaft nach Berlin; sein Nachfolger in Weimar war Prinzipal Seyler, der einen eigenen Kapellmeister mitbrachte: Anton Schweitzer.*) Nun wetteiferten Wolf und Schweitzer miteinander; beide hatten ihre Partei, wie im Publikum, so

*) 1737 in Koburg geboren, 1781 in Gotha gestorben.

unter den weimarischen Textdichtern. Wolf komponierte zahlreiche Kirchenstücke, Klavierstücke, Symphonien und Solos für die Kirche und das Hofkonzert, aber auch Operetten und Zwischenaktsmusiken für das Theater; Schweitzer hielt sich an seine besondere Aufgabe, Singspiele und Lieder hervorzubringen. Zu seinen Anhängern gehörte Wieland, der berühmte Dichter, der seit 1772 dem weimarischen Hofe als Lehrer des Erbprinzen angeschlossen war. Wieland forderte ihn auf, mit ihm gemeinsam eine ernste Oper, die erste völlig deutsche Oper, zu schaffen. Am 28. Mai 1773 ward die ‚Alceste' von Wieland und Schweitzer aufgeführt; sie tat starke Wirkung. Der Stoff war, wie bei Glucks Opern, der antiken Sage entnommen; als Tonsetzer faßte Schweitzer sein Amt auch wie Gluck auf, aber in zwei Dingen schritt man in Weimar über Gluck hinaus: ein Text in deutscher Sprache, von einem deutschen Dichter geschaffen, galt hier für brauchbar und würdig, und zweitens ward deutschen Sängern eine ernste Oper zugemutet: Seylers Schauspieler übernahmen eine Aufgabe, zu der man bisher nur italienische Kehlen fähig hielt. Wieland jubelte, als das Wagnis glückte, und da er über das Unternehmen in seinem viel gelesenen ‚Teutschen Merkur' ausführlich berichtete, so war dieser Versuch und Erfolg ein Ereignis für ganz Deutschland.

Am 6. Mai 1774 brannte die Wilhelmsburg ab, mit ihr der Theatersaal; alle Vergnügungen dieser Art hörten auf. Seylers Gesellschaft fand in Gotha Aufnahme.

Am 3. September 1775 übernahm der achtzehnjährige Herzog Karl August die Regierung.

Gerade in der Musik mußte freilich die Herzogin-Mutter die Führung behalten, da sie mehr Liebe und Zeit dafür hatte als ihr Sohn oder ihre Schwiegertochter, die junge

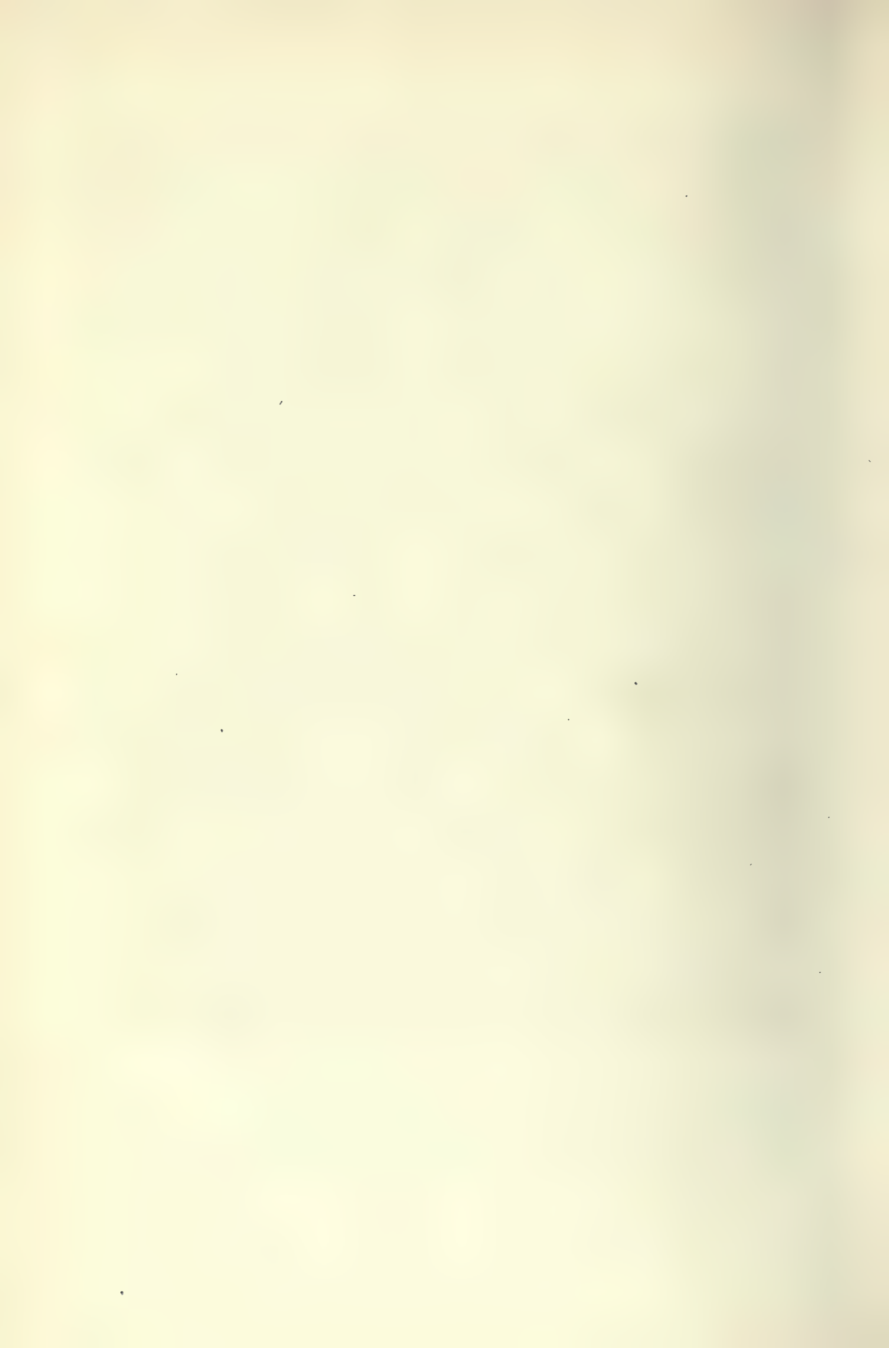
Herzogin Luise. Die Hofkapelle wurde nunmehr vom „verwitweten“ und vom „jungen“ Hofe zu gemeinsamen Kosten unterhalten; die Konzerte fanden ebenso häufig im „Palais“, d. h. in der Wohnung der Herzogin-Mutter, wie im „Fürstenhause“ statt, das dem regierenden Herzoge statt des abgebrannten Schlosses diente. Bei diesen Konzerten traten wie an allen Höfen neben den angestellten Musikern häufig auch reisende Virtuosen oder namhafte Künstler aus der Nachbarschaft auf, z. B. im ersten Winter, den Goethe in Weimar verbrachte, der Plüschmützenmacher Häßler aus Erfurt, dessen Klavierspiel berühmt war,*) der Cellist Schrödel aus Ballenstedt, der Geiger Clement, die Sängerin Baumann und der Kastrat Lorenz, der 39 Taler verlangte, ehe er seiner Stimme teuer erkauften Wohlklang vernehmen ließ.

Die Sommer- und Winterwohnungen der Herzogin-Mutter waren täglich erfüllt von Melodien und Harmonien. Sie spielte für sich allein oder mit den Musikfreunden zusammen; z. B. im Hochsommer 1779 behielt sie die Gräfin Bernstorff und deren Hausgenossen Christoph Bode Wochen lang bei sich auf Ettersburg, um mit ihnen recht viel in der Musik zu schwelgen, und sie ließ auch noch den Violinisten Kranz und drei andere Kammermusiker heraufkommen, wo dann „ge-

*) Johann Wilhelm Häßler, 1747 in Erfurt geboren, Neffe und Schüler des berühmten Organisten Kittel, als vierzehnjähriger Knabe Organist der Barfüßerkirche, später wandernder Handwerksgeselle und Konzerte gebender Musikus; 1780 richtete er in der Vaterstadt eine Musikalienhandlung und ein ständiges Konzert ein. 1788 wollte er auch nach Wien reisen, um den Wienern zu zeigen, daß er besser als Mozart spiele, ja um Mozart selber zu überzeugen, daß er eigentlich gar nicht Klavier spielen könne. Sicherlich gehörte Häßler zu den besten Klavierkomponisten seiner Zeit.



Herzogin Amalie



klimpert, gegeigt, geblasen und gepfiffen wurde, daß die Engel im Himmel ihre Freude daran hatten".*)

In allen Familien, wo Goethe Eintritt suchte, erklang das Klavier oder die Geige oder die Flöte oder sonst ein Tönendes. Die beste Freundin, die er gewann, Frau v. Stein, spielte Klavier und Laute, ihr Gatte die Flöte, ihr älterer Bruder das Bassett (Violoncello), ihr jüngerer Bruder die Glasharmonika. Unter den Hofleuten waren Einige, deren musikalische Leistungen über das Gewöhnliche hinausgingen. Amaliens Kammerherr Friedrich Hildebrand v. Einsiedel meisterte mehrere Instrumente und vergaß über seinem Cello manchmal, daß auch noch andere Dinge zu besorgen waren. Von Karl Augusts Kammerherren war Siegmund v. Seckendorff sogar ein Komponist. Als ein Gast bei Hofe ist Christoph Bode eben genannt: er kannte die Musik von einer anderen Seite als diese Aristokraten. Als Sohn eines armen Ziegelstreichers hatte er sieben harte Lehrjahre im Hause des Stadtmusikus Kroll zu Braunschweig durchgemacht; später hatte er als Hoboist in einem hannöverschen Regimente gedient; allmählich arbeitete er sich empor zum Musiklehrer, Sprachlehrer, Schriftsteller, berühmten Übersetzer, Verleger und Freund Lessings und Klopstocks, Führer der Freimaurer; seit 1778 lebte er nun in behaglicher Stellung in Weimar. Das Cello spielte er jetzt noch wie ein Virtuose, auch als Fagottist konnte er eintreten. In jungen Jahren hatte er zwei Hefte Liederkompositionen herausgegeben; jetzt ließ er noch Konzerte für das Cello und die Viola d'amore drucken.

Zu eigenem Spiel konnte sich Goethe in diesem neuen Freundeskreise nicht ermuntert fühlen; sein Cello hatte er

*) Wieland an Merck, August 1779.

nicht mitgebracht und ein Klavier schaffte er nicht an, als er sich zum Bleiben entschloß und an den Ufern der Ilm ein Häuschen einrichtete. In der ersten Zeit setzte er sich wohl noch ein paarmal an Wielands Klavier, wenn er die unruhigen Gedanken durch freundliche Töne vertreiben wollte; bald aber schlief alles eigene Spielen ein. Wie viel er damit aufgab, wie abhängig er nun von Andern wurde, ahnte er kaum. Zunächst schien es so einfach, einen guten Freund um ein Vorspielen zu bitten oder dem Stadtmusikus Eberwein*) sagen zu lassen, er möge ein paar Bläser oder Geiger herausschicken. Er ließ diese Leute zuweilen in seinem Garten spielen, für sich und gute Freunde, oder auch in seinem Häuschen für sich allein. So am 14. Februar 1779, einem Sonntag, wo er gern den Anfang eines neuen Dramas niedergeschrieben hätte, dessen Plan ihm im Kopfe herumging. „Den ganzen Tag brüt' ich über ‚Iphigenien', daß mir der Kopf ganz wüst ist," schrieb er seiner guten Nachbarin Frau v. Stein, und einige Stunden später: „Musik hab' ich kommen lassen, die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden." Und ähnlich am 22. Februar: „Meine Seele löst sich nach und nach durch die lieblichen Töne aus den Banden der Protokolle und Akten. Ein Quatro neben, in der grünen Stube, sitz' ich und rufe die fernen Gestalten leise herüber. Eine Szene soll sich heut' absondern, denk' ich . . ."

Einmal schien es, als ob der Zuruf eines Tonsetzers eine edle Dichtung in ihm erwecke, wenn auch der Ruf nicht eigentlich an ihn gerichtet war. Gluck hatte keine Kinder und liebte um so zärtlicher eine junge Nichte, Nanette, eine

*) Joh. Bartholomäus Eberwein, seit 1773 im Amte.

Sängerin, die Klopstocks Lieder in ihres Oheims Melodien herrlich vortrug. Sie starb zu Wien im April 1776, während er noch in Paris weilte; er wollte nun ihr Andenken durch eine Kantate ehren und befestigen und bat Klopstock und Wieland um einen Text. Wieland aber erwiderte, er sei nicht fähig und würdig, an solche Aufgabe heranzutreten: außer Klopstock dürfe Das nur Goethe. Und, fuhr er fort, von Goethe redend:

„Zu Dem nahm ich meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief, und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer großen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich sie auch fand — denn was ist Goethen unmöglich? Ich sah, daß er mit Liebe über ihr brütete. Nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen ließ, auf dem Papiere gestanden sein: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht! Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andere Dinge gezogen, und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der besonderen Affektion des Herzogs zugleich eine Stelle im Geheimen Conseil anzunehmen sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, daß er das angefangene Werk so bald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen, noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiß, daß er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht: aber in einem Verhältnisse, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was läßt sich da versprechen? Immer hoffte ich, Ihnen das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen will, oder doch wenigstens einen Teil desselben zu schicken. Goethe selbst hoffte immer und vertröstete mich; ich bin auch gewiß, sowie ich den herrlichen Sterblichen kenne, daß es noch zustande kommen wird."

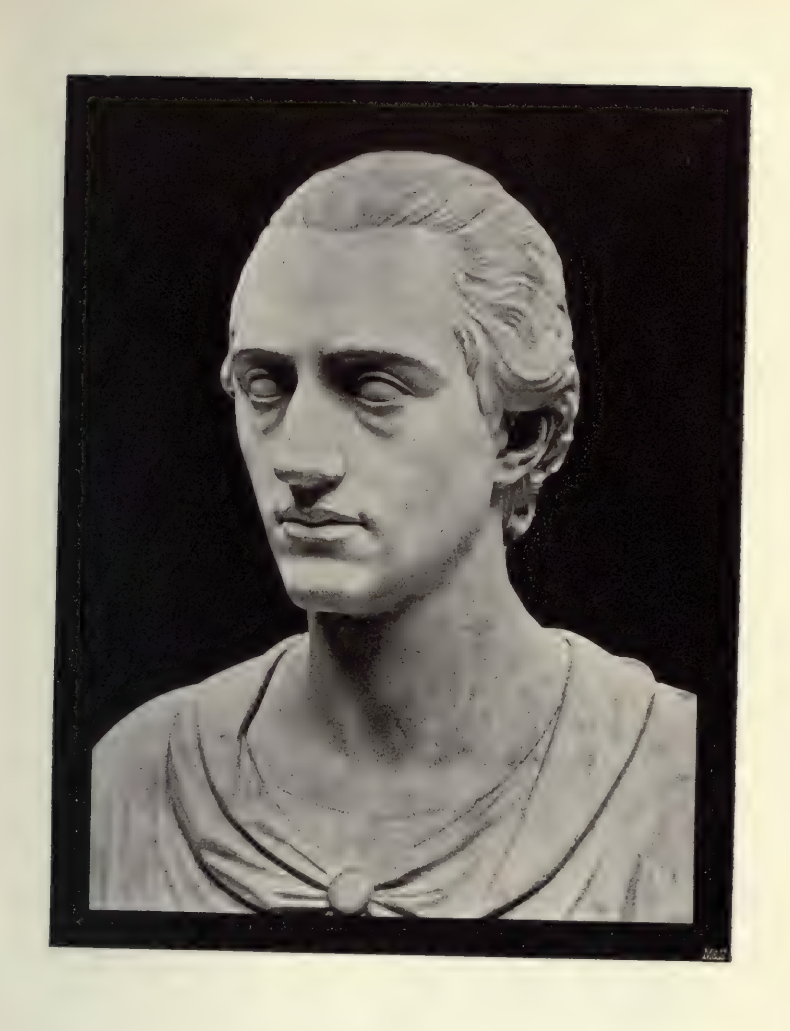
So hörte Gluck noch einmal den jungen Dichter rühmen, den er vor zwei Jahren abgewiesen. Jetzt wußte er ihn zu

schätzen. „Goethe, dessen Schriften ich gelesen und verschlungen habe, Goethe, von dem mir Klopstock sagte: Dies ist der große Mann — kann gewiß durch keine Amtsgeschäfte abgehalten werden, sich begeistern zu lassen und eine seiner Rosen auf ein Grab zu streuen, das Rosen verdient." Aber Glucks Bitte ward auch von dem dritten Dichter nicht erfüllt. „Ich wohne in tiefer Trauer über einem Gedicht, das ich für Gluck auf den Tod seiner Nichte machen will", schrieb Goethe am 25. Mai an die Freundin, aber sein Plan war zu groß, um unter seinen gegenwärtigen, in der Tat sehr ruhelosen Zuständen fertig zu werden.*)

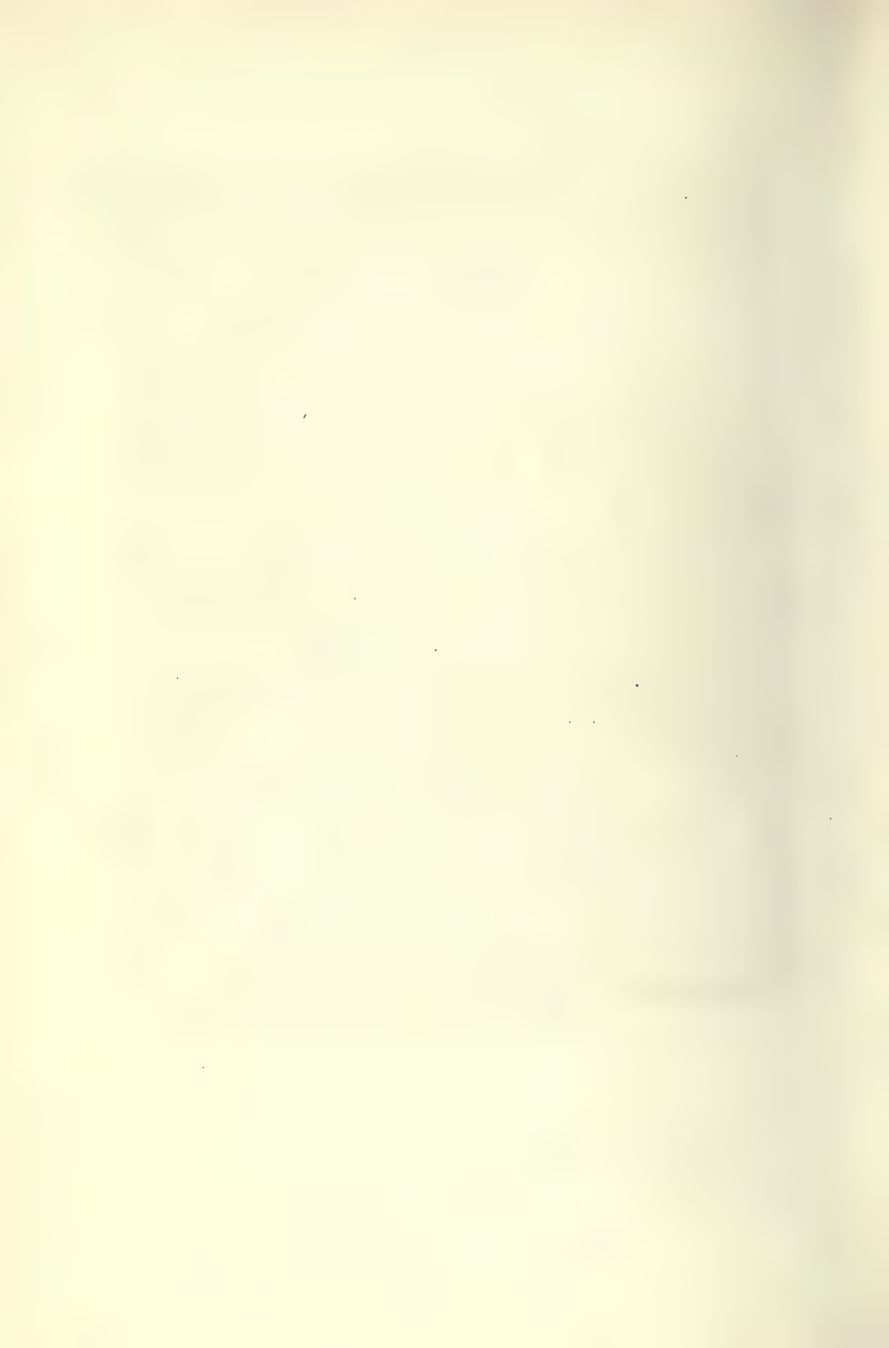
* * *

Der Komponist am weimarischen Hofe war von Amts wegen Kapellmeister Wolf. Auf ihn war Goethe schon in Frankfurt begierig gewesen; er kannte dort auch schon sein Äußeres durch ein Bild von Kraus, der Herrn und Madame Wolf in ihrem Zimmer musizierend dargestellt hatte: leider bereitete die persönliche Bekanntschaft mit diesem Herrn Hofkapellmeister kein Vergnügen. Er war ein stattlicher, schöner Mann, den man stets auf's feinste gekleidet sah, selbst in seinem Arbeitszimmer, und der jeden Besucher, wenn es irgend anging, von oben herab behandelte. Er schätzte nur sich selber und hatte stets mit sich zu tun, abwechselnd mit seinem Genie und seinen Geldnöten, denn sein Gehalt reichte nicht hin, sein feines Auftreten und die teuren Weine, die er gern trank, zu bezahlen. Andern behilflich zu sein, fiel ihm nie ein. Er war stets unzufrieden, daß ihm die Güter des Lebens nicht noch reichlicher

*) Hermann Grimm vermutet, daß die ‚Iphigenie', Erich Schmidt, daß die ‚Proserpina' aus diesem Plane hervorgewachsen ist.



Goethe 1779
Von Klauer



beschert waren. Wolf war gerade jetzt in einem bösen Zustande. Nach seinen ersten Erfolgen in Weimar hatte er erleben müssen, daß nicht seine, sondern Schweitzers Musik zu Wielands ‚Alceste' aufgeführt wurde; Wieland hatte Das gegen die Herzogin Amalie auf die Gefahr ihrer Ungnade durchgesetzt und hatte dann Schweitzers Musik in ganz Deutschland berühmt gemacht. Diesen Sieg des Rivalen konnte Wolf noch immer nicht verwinden; er wußte nun, daß er nicht allgemein bewundert wurde, und hatte vernommen, daß man seine Sachen für altmodisch erklärte. Das Wohlgefühl, den Göttern nahe zu stehen, suchte er nun dort, wo es am rascheſten zu erlangen ist: bei den starken Getränken. Später versuchte er, durch eine Reisebeschreibung und andere Schriften seinem Ruhm wieder aufzuhelfen. Aber auch diese Geistesproben waren nicht danach angetan, Goethes Herz zu gewinnen*).

Der Hofmann für Vergnügungs-Angelegenheiten war Siegmund v. Seckendorff. Eine Zeitlang, zu Anfang 1776 sollte ihm auch förmlich die Direktion der Musik übertragen werden; aus irgend welchen Gründen unterblieb es. Auch er hatte von Anfang an mit Goethe ein verdrießliches Verhältnis; Goethe erlangte nämlich rasch jenen Einfluß auf den Herzog und jene Führung in künstlerischen Dingen, die ohne

*) Eine Stilprobe gibt uns ein Bildchen von Wolf. Von seinem Besuche am Schweriner Hofe (im Sommer 1782) schrieb er besonders ausführlich, weil man ihn dort schätzte und ehrte. Dabei lautet ein Satz über einen dortigen Kollegen wie folgt: „Der Weltbeschiffer Herr Noeli (er ist ganz Europa durchreiset) war im Begriff noch einmal nach Italien zu reisen, um durch sein Zauberspiel auf dem Pantalon die dortigen Grazien und Musen zu bezaubern."

seine Dazwischenkunft dem feingebildeten ehemaligen österreichischen und sardinischen Oberstleutnant v. Seckendorff, der sich auch auf Dichtkunst und Musik verstand, zugefallen wären. Auch dachten die beiden Männer über Lebensart, Landesregierung und andere wichtige Dinge sehr verschieden. Sie mußten zusammenarbeiten und auch die Vergnügungen gemeinsam genießen; es ging leidlich, aber nicht herzlich. Seckendorff fühlte sich, wenn er zum Komponieren aufgelegt war, viel mehr zu Herders Gedichten und den von Herder gesammelten Volksliedern hingezogen, und Goethe gab ihm seine Gedichte auch nur, weil Seckendorff nun einmal bei Hofe der Liebhaber-Komponist war. Nach einem Tondichter von stärkerer Kraft und reicherem Gehalte sehnte er sich oft.

Da dachte er dann an seinen Landsmann in Zürich.*)
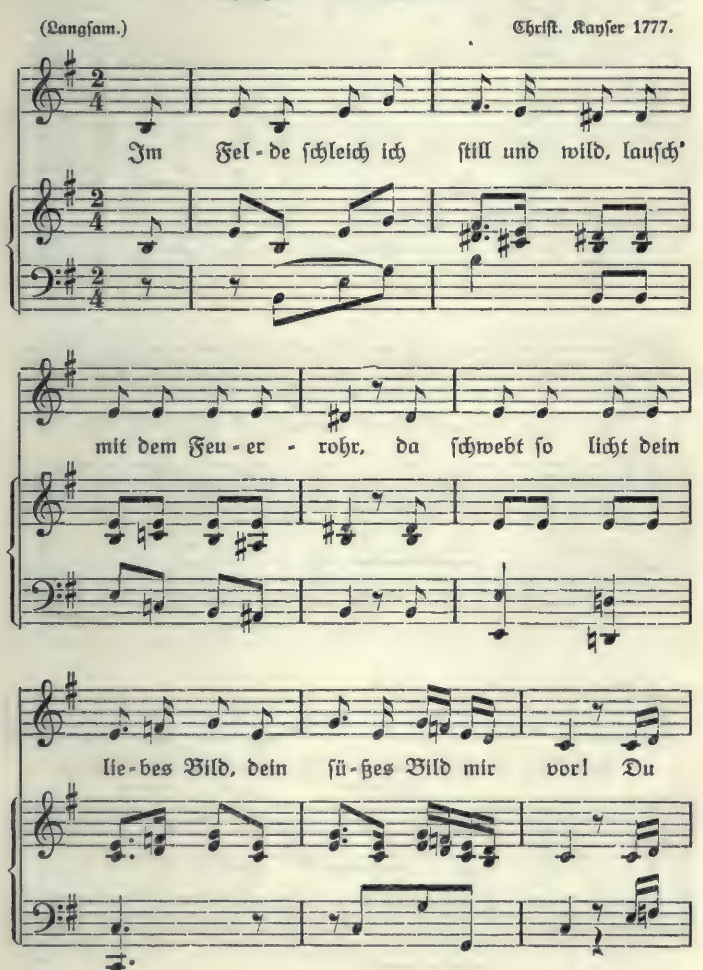
Goethe weissagte ihm eine große Zukunft, und Kayser hatte zu Goethe gar viel Liebe und Vertrauen. Wenn Mutlosigkeit über ihn kam, suchte er Trost und Stärke in Weimar. „Wir gehen nicht nach Italien: Dies zu Deiner Beruhigung!“ antwortete ihm Goethe einmal, und weiter: „Ich trag' Dich immer im Herzen. Schick' mir oft was! Bleib' ruhig in Zürich! So Ihr stille wäret, würde Euch geholfen. — — — Lenz ist hier. Leb' wohl! Es wird uns allen noch gut sein!“ **) Namentlich schickte ihm Goethe auch seine neuen Lieder in Abschriften, und Kayser gab manche davon mit Melodien wieder. ‚Jägers Nachtlied‘ und das Lied ‚an den Mond‘ z. B. sandte er dem Dichter mit Noten zurück, und das Gebet „Der du von dem Himmel bist“ ließ er in dem ‚Christlichen Magazin‘

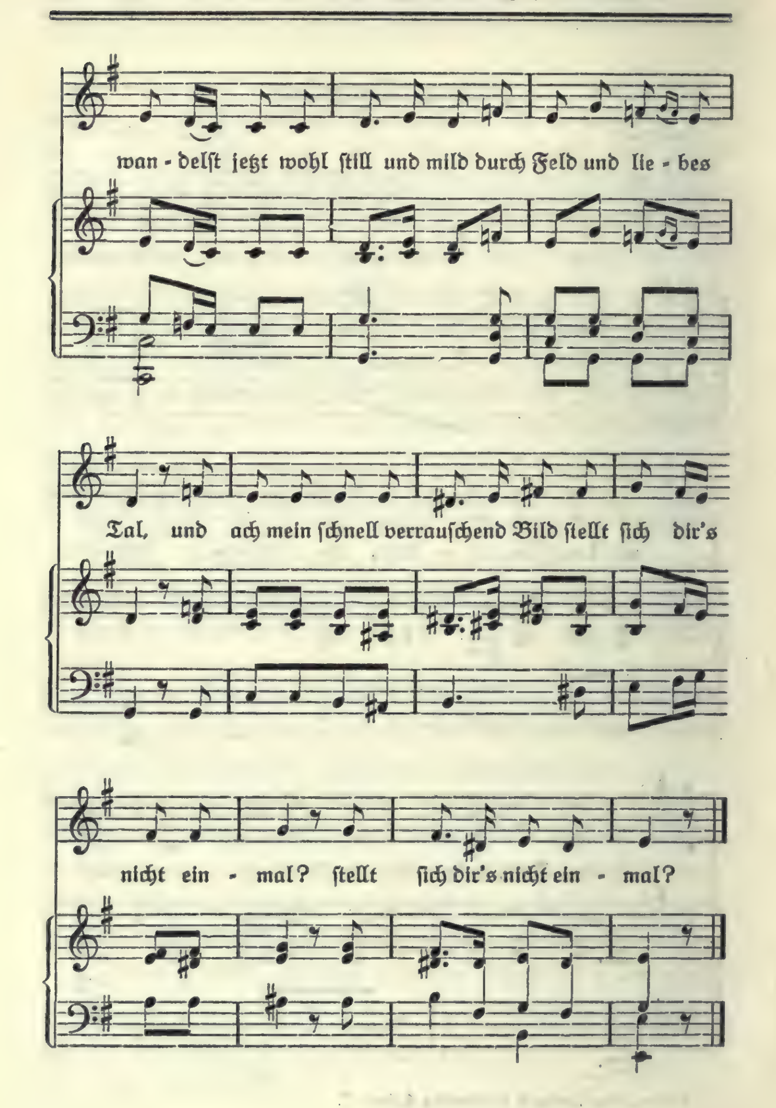
*) Die Angaben über Kayser z. T. nach Burkhardt, Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser. Leipzig 1879.

**) 15. August 1776.

Jägers Nachtlied.

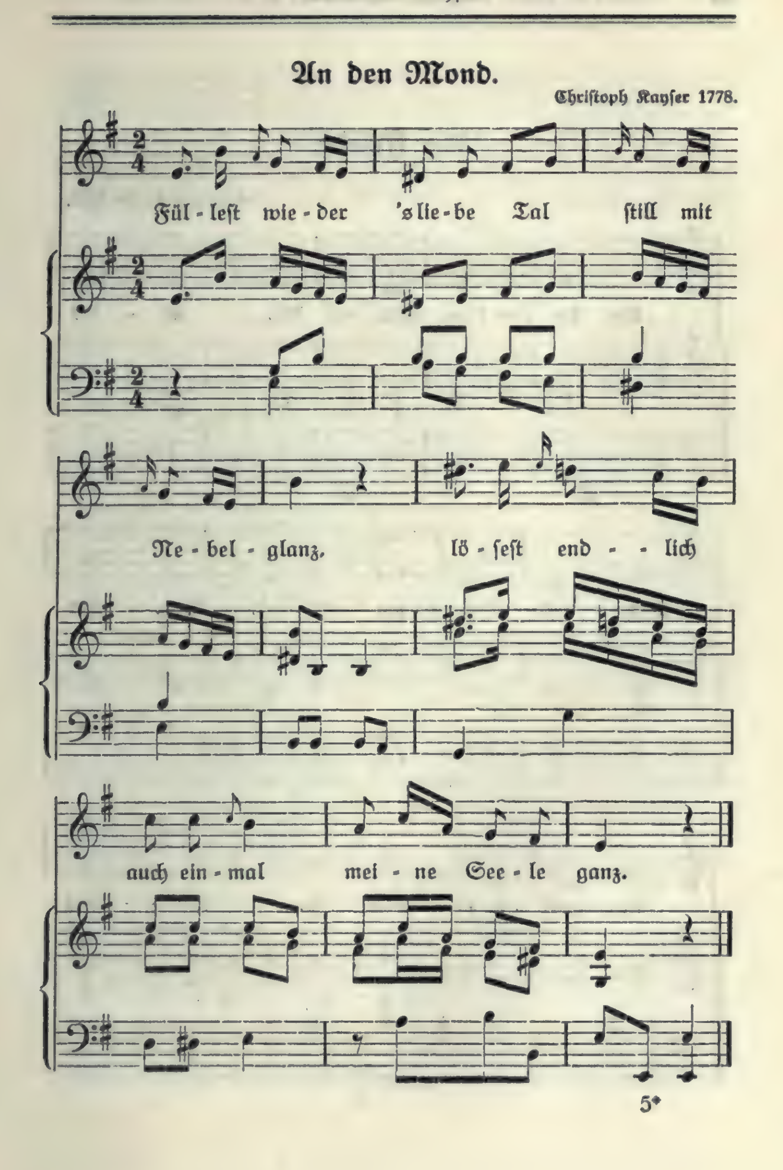
(Langsam.) Christ. Kayser 1777.




wan - delst jetzt wohl still und mild durch Feld und lie - bes
Tal, und ach mein schnell verrauschend Bild stellt sich dir's
nicht ein - mal? stellt sich dir's nicht ein - mal?

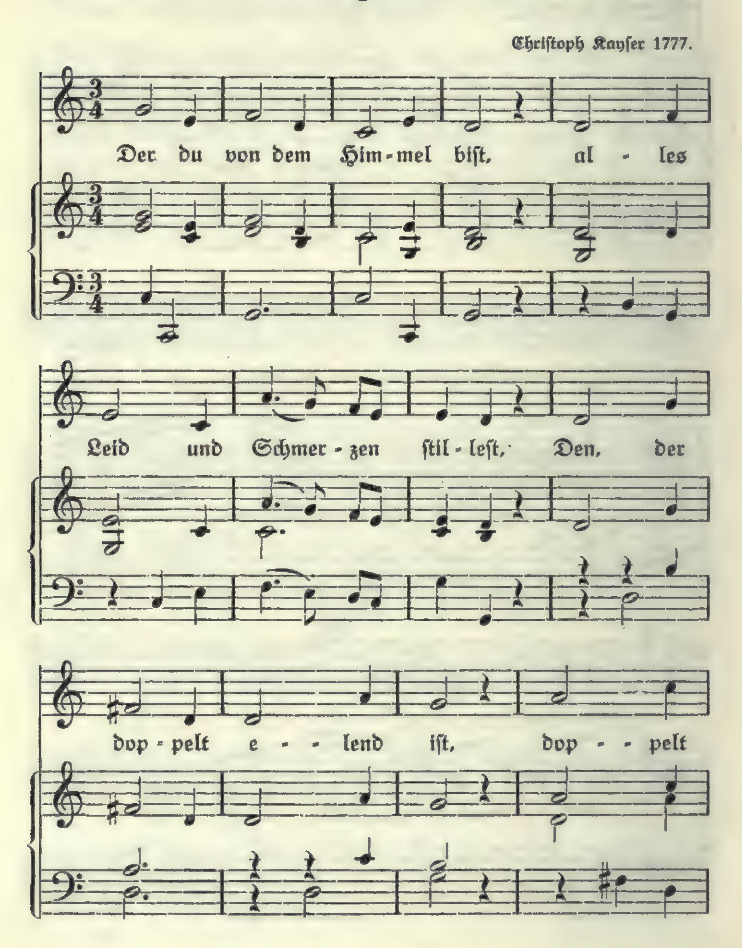
An den Mond.

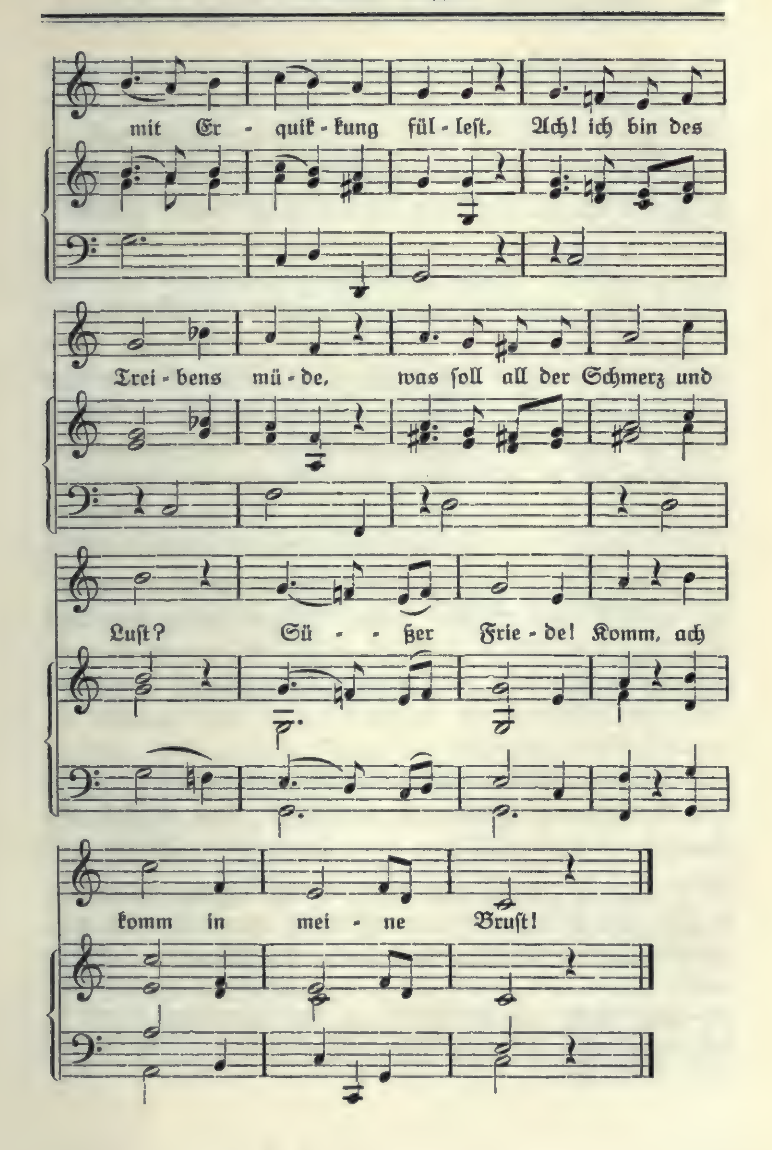
Christoph Kayser 1778.



Um Friede.

Christoph Kayser 1777.




mit Er - quik - kung fül - lest. Ach! ich bin des
Trei - bens mü - de, was soll all der Schmerz und
Lust? Sü - - ßer Frie - de! Komm, ach
komm in mei - ne Brust!

abdrucken, das ihr gemeinsamer Bekannter, Lavaters naher Freund Pfenninger in Zürich herausgab. Schon seit geraumer Zeit, schrieb Goethe im April 1777 an den Leipziger Verleger Reich, habe er ein paar Dutzend Lieder mit Melodien von Kaysern darliegen, für die er einen Verleger suche. „Sie sind, wo ich sie gezeigt habe, immer mit Vergnügen gespielt und gesungen worden.“ Kayser aber ließ in diesem Jahre 1777 eine zweite Sammlung Kompositionen erscheinen: ‚Gesänge mit Begleitung des Klaviers‘, wiederum ohne Nennung seines Namens; die ersten vier Stücke darin waren Gesänge aus ‚Erwin und Elmire‘. Goethe wiederum ließ sich im Winter 1777/78 durch den Hofhoboisten Wiener ein Liederheft zusammenschreiben, in dem Freund Kayser als Komponist vorherrschte; es waren 82 Liedertexte, von denen 3 doppelt vertont waren; von den Melodien rührten 41 von Kayser, 13 von Seckendorff her, von den Texten waren 13 von Goethe, die übrigen von Miller, Georg Jakobi, Hölty und von weimarischen Freunden und Freundinnen: Herder, Seckendorff, Bertuch, Einsiedel, Luise v. Göchhausen, Charlotte v. Stein.*)

* * *

In das höfische Unterhaltungs- und Theaterwesen sah sich Goethe von Anfang an verflochten, kam er doch aus Frankfurt mit dem Ruhme eines dramatischen Autors und

*) Näheres berichtet Karl Rhode in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins, XXIII, S. 31 u. 32, XXIV, S. 61–64. Das Heft ist im Besitze von Dr. Max Friedländer. Die Melodie zu „Füllest wieder s'liebe Tal“ wurde lange Zeit Seckendorff zugeschrieben, bis Karl Rhode und Friedländer zu der Überzeugung gelangten, daß auch sie von Kayser herrühre. Vgl. Friedländer, Das deutsche Lied, II, S. 180.

war er doch mancher geselligen Kurzweil kundig. Als der nächste Freund des jungen Fürsten war er trotz Seckendorff auch sein Vergnügungsmeister; fast ebenso rasch gewann er die Zuneigung der Herzogin-Mutter, die das Oberhaupt des fröhlich-geselligen Weimars blieb. So konnte oder mußte Goethe denn bald und häufig auch den Theaterdirektor spielen. Berufskomödianten gab es nicht mehr im Städtchen, aber unter den Herren und Damen am Hofe waren nicht wenige bereit, sich in einer hübschen Figur auf den Brettern darzustellen; für die schwierigeren oder verdrießlicheren Rollen konnte man die Sänger und Sängerinnen der Hofkapelle und einige andere Personen aus der Beamtenschaft heranziehen. Mit ihrer Hilfe wagte man sich auch wieder an die Operetten, die man zu Seylers Zeiten liebgewonnen hatte, an das ‚Milchmädchen' von Duni, den ‚Faßbinder' von Monsigny, die ‚Heimliche Braut' von Cimarosa, ‚Robert und Kalliste' von Guglielmi und den ‚Barbier von Sevilla' von Paesiello. Es ging, so gut es gehen wollte; oft aber empfand man, empfand besonders der Vorbereiter und Leiter dieser Vergnügungen die Mängel und das Mißlingen der Aufführungen oder einzelner Teile peinlich. Namentlich fehlte für größere Frauenrollen die rechte Darstellerin: eine Person, die sowohl sprechen und singen konnte, auch das Auge durch Schönheit erfreute und schließlich auch lernwillig genug war. Da dachte dann Goethe an seine Studentenjahre zurück, an seine damalige Begeisterung für die edle Sängerin Korona Schröter, und er ließ sich den Auftrag geben, dieses vollkommene Mädchen für Weimar zu gewinnen.

Er erschien bei ihr gerade zur rechten Zeit. Zwar die frühere Nebenbuhlerin beengte die schöne Korona nicht mehr.

Im Jahre 1771 ward Gertrud Schmehling dem großen Preußenkönig für seine italienische Oper empfohlen; er antwortete: lieber wolle er sich von einem Pferde Arien vorwiehern lassen als eine deutsche Primadonna zu genießen. Aber man bewog ihn, das Mädchen einmal anzuhören. Eines Abends führte der alte Franz Benda die Gertrud in den Konzertsaal zu Potsdam, an das kleine Sängerpult neben dem Flügel. Sie sah den König sitzen, dessen Kopf ihr aus vielen Bildern bekannt war; in sich geduckt saß er da, das Falkenauge auf die angepriesene Sängerin richtend. Benda führte sie dem Gefürchteten etwas näher.

„Sie will mir was vorsingen?" fragte der König in seinem hohlen, trockenen Ton.

„Wenn Eure Majestät befehlen."

„Na, sing sie!"

Gertrud sang ohne Furcht. Sie trug eine der größten Arien Grauns vor, den Friedrich geliebt hatte und immer noch liebte; er kannte die Arie und hörte aufmerksam zu. Als sie geendet, sagte er freundlich:

„Sie hat Das gut gemacht! — Kann sie von Noten singen?"

Damit meinte er: vom Blatt, auf den ersten Blick. Gertrud bejahte.

Nun holte der König eine der schwierigsten Bravour-Arien Grauns, von der er allein eine Handschrift besaß.

„Die Arie ist gut", sagte er. „Das da" — dabei wies er auf einige lange, künstliche Rouladen — „Das ist dummes Zeug. Aber wenn's gut gesungen wird, so klingt's doch hübsch. Da, sing sie!"

Und Gertrud sang.

„Ja, sie kann singen“, sagte der König, als sie geendet.

Nach einigen Tagen ließ er ihr eine Stellung an seiner Oper antragen, mit dreitausend Talern Jahresgehalt auf Lebenszeit. Gertrud meinte, sie müsse doch erst in Italien ihre Ausbildung vollenden, aber davon wollte der König nichts wissen: „Sie soll hier bleiben; dort wird sie jetzt auch nichts mehr lernen!“

Korona hatte den andern Erfolg, daß mehrere angesehene Männer um ihre Hand anhielten; aber leider fühlte sie auch für die besten Anbeter nur schwesterliche Liebe. Als Sängerin gewann sie durch den Fortgang der Schmehling nicht eben viel. Hiller zog neue Schülerinnen heran, und immer deutlicher ward es, daß Koronas Stimme, trotz ihrer Jugend, sehr nachließ. Zuweilen wurde ihr ein Wink gegeben: nicht der Konzertsaal, sondern die Bühne sei für sie der rechte Platz, aber die sittsame Korona wies den Gedanken, eine Komödiantin zu werden, mit Abscheu von sich. Nur in Liebhaber-Vorstellungen zeigte sie auch ihre Schauspielkunst.

Das Amt in Weimar, das ihr Goethe anbot, war gerade das rechte für sie; hier konnte sie unbeschadet ihrer Ehre auch Schauspielerin sein; Sängerin blieb sie dem Titel nach. Die vierhundert Taler, die sie in Leipzig noch immer bezog, wurden ihr vom weimarischen Hofe auf Lebenszeit zugesichert. Sie wurde dort die vierte Hofvokalistin; ihre älteren Kolleginnen waren Madame Karoline Wolfin, Madame Friederike Steinhardtin und Mademoiselle Maria Salome Philippine Neuhauß. Nur ein einziger männlicher Sänger war neben ihnen angestellt, der Bassist Aulhorn, der im Hauptberuf als Tanzmeister sich nützlich machte.

Am 24. November 1776 „sang Krone zum ersten Male“ in Weimar, wie Goethe befriedigt nach dem sonntäglichen Hofkonzert in seinen Kalender schrieb.

Von nun an hatte er eine angenehme Freundin, die Gesang und Musik als eine Kennerin liebte und vortrug — sie spielte auch Klavier, Flöte, Zither und Gitarre —, die er und die ihn gern besuchte, mit der er schon durch das Einüben neuer Schauspiele oder die Vorbereitung von Maskenzügen oder anderen Hofunterhaltungen oft zusammengeführt wurde. Sie hatten ein gar gutes kameradschaftliches Verhältnis zusammen. Zuweilen schien die Freundschaft in Verliebtheit, die Zutraulichkeit in Zärtlichkeit umzuschlagen, aber Das waren nur Augenblicke oder Stunden. Die schöne Korona hatte noch andere Verehrer, darunter den Herzog und den Herrn v. Einsiedel; sie mochte diese trefflichen jungen Männer alle leiden, aber sie hielt ängstlich auf ihren guten Ruf — schon damit nicht die Hofsängerin für eine Courtisane genommen werde —, und ihre eigene Zuneigung wuchs auch in Weimar nie zur Verliebtheit oder Leidenschaft empor.
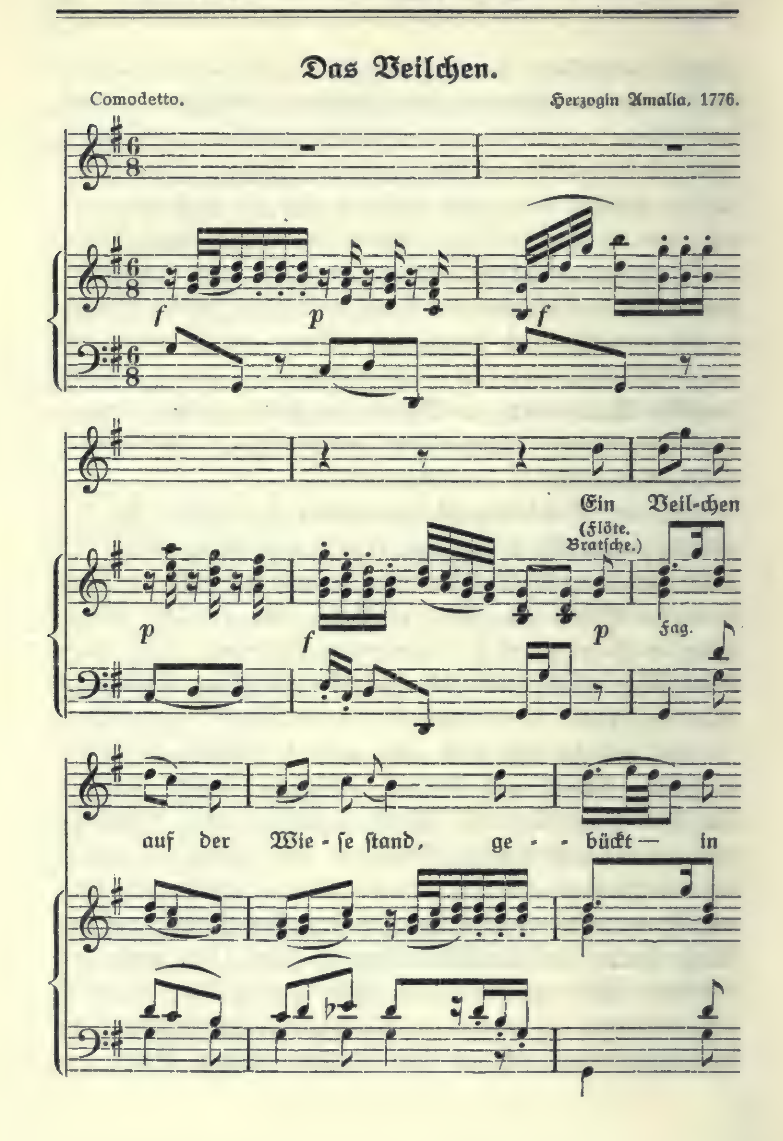
Ein besonderes Erlebnis war es für Goethe und Korona, als am 21. Juli 1778 „Herr und Madame Mara aus Berlin“ vor dem Hofe konzertierten. Mara, ein böhmischer Cellist, war ein roher Patron, ein Mensch von niedrigster Gesinnung, zugleich Liebling und Tyrann des Prinzen Heinrich von Preußen, in dessen Kapelle er angestellt war. Madame Mara aber hieß jetzt die ehemalige Gertrud Schmehling, die erste große Sängerin von deutscher Abstammung. Diesen wüsten Gesellen hatte sie sich unter allen Bewerbern auserwählt, als sie endlich Augen für Männer bekam; sie hatte sogar, um ihn zu
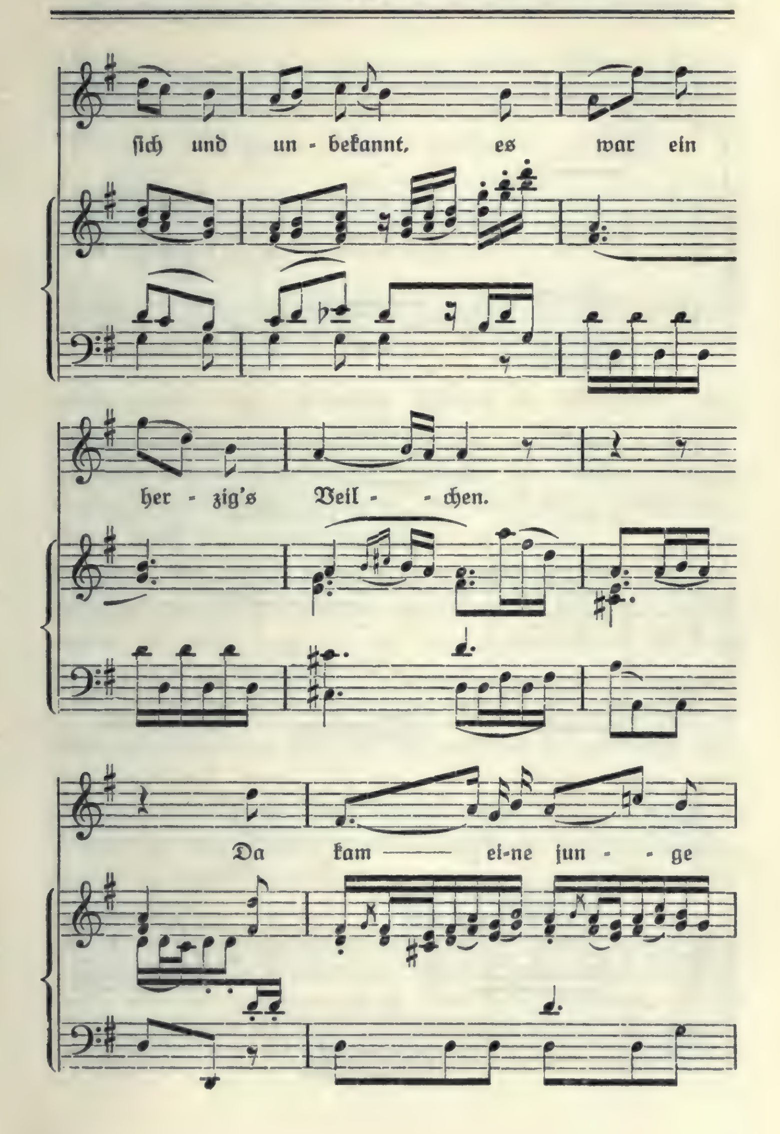
heiraten, eigensinnig gegen König Friedrich den Großen gekämpft, der den Günstling seines Bruders verabscheute und die Unerfahrene vor diesem Manne schützen wollte. Jetzt litt sie unter der Roheit Maras, dem es nur um ihre hohen Einnahmen zu tun gewesen war, aber lassen mochte sie auch jetzt noch nicht von ihm. Herrlichste Gesänge entstiegen ihrer Kehle, die Zuhörer entzückend; sobald sie aber den strahlenden Konzertsaal verließ, stieg sie in die niedrigsten Zustände hinab zu dem von aller Welt verachteten Manne, der sie ausbeutete und mißhandelte und dem sie dennoch anhing. Am 4. Oktober sang die Mara wieder in Weimar bei Hofe; sie kam diesmal ohne den Mann; Goethe aber verbrachte den Abend nach diesem Konzert allein „bei Kronen".
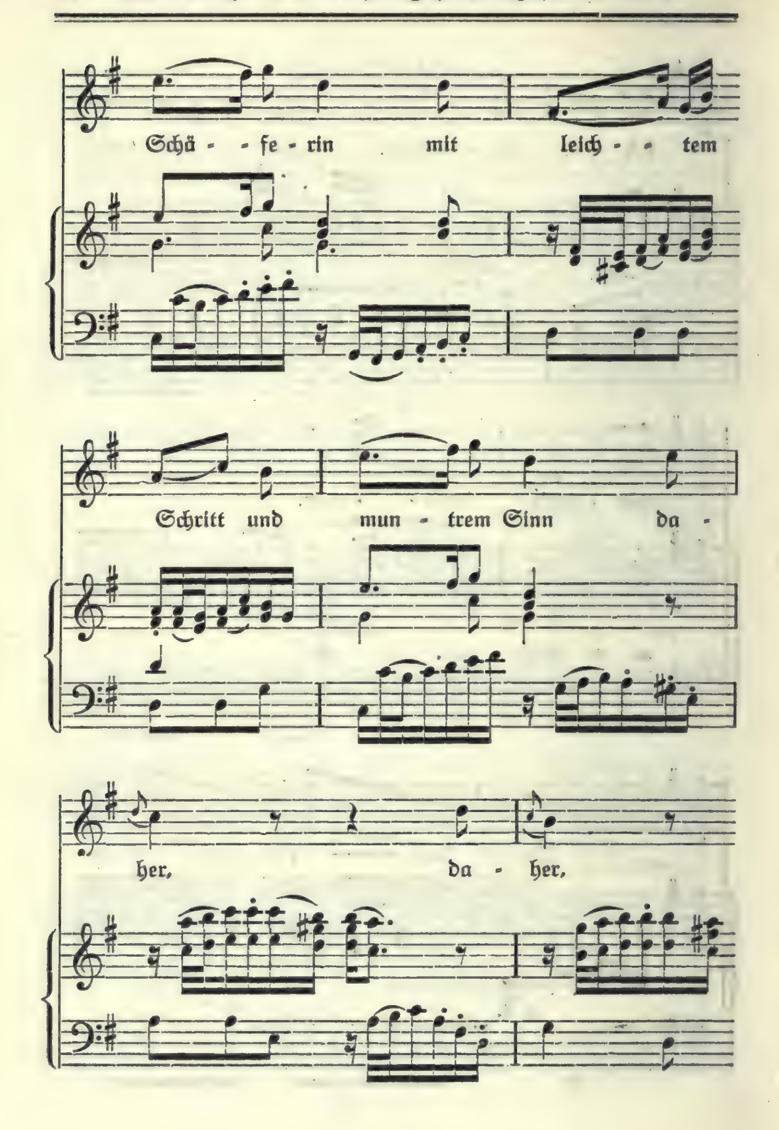
Allerlei Musik-Angehörige tauchten so zwischen Goethes mannigfaltigen Geschäften auf, fremde und einheimische. Er werde jetzt auch noch Ballettmeister, scherzte er im Januar 1782 in einem Briefe an Frau v. Stein, als er den Geiger Schubert ein paarmal in seinem engen Häuschen neben seinen Akten sitzen hatte, um mit ihm die einzelnen Teile von Maskenaufzügen durchzudenken und mit Musik zu umkleiden.
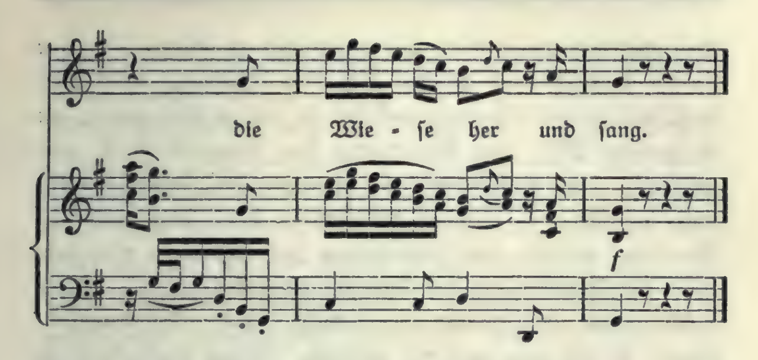
Es versteht sich, daß man auch in Weimar Goethes Singspiel ‚Erwin und Elmire' aufführen wollte, das in Frankfurt schon über die Bühne gegangen war. Vielleicht lobte der Dichter Andrés Melodien nicht; jedenfalls machte sich die Herzogin Amalie daran, neue zu setzen, und bald erklang es dann auch nach ihrer Weise: „Ein Veilchen auf der Wiese stand . . ." (S. 76). Am 24. Mai 1776 ward das Stückchen zum ersten Male in Weimar aufgeführt; es gefiel sehr und ward oft wiederholt. Auch zum ‚Jahrmarktsfest zu Plundersweilern', das in den nächsten Jahren öfters ge-

Das Veilchen.




sich und un - bekannt, es war ein
her - zig's Veil - - chen.
Da kam ei-ne jun - - ge


Schä - - fe - rin mit leich - - tem
Schritt und mun - trem Sinn da -
her, da - her,



geben wurde, setzte Herzogin Amalie die Melodien oder einige davon*).

Bei Allem, was Goethe jetzt für die Bühne dichtete, dachte er an Gesangseinlagen oder musikalische Begleitung. Einen Stoff der griechischen Göttersage gestaltete er als Deklamation mit Musik; diese seine ‚Proserpina' war sein Beitrag zu den Monodramen, die Rousseau mit dem ‚Pygmalion' begonnen hatte und die auch in Deutschland ein paar Jahrzehnte als Vorläufer und Ersatz der großen Oper viele Bewunderung fanden. Im Januar 1777 schrieb Goethe ein Feenspiel ‚Lila', das halb ein weimarisches Gelegenheits- und Personalienstück war, sich an vielen Stellen aber auch in's Opernhafte erhob. Der rechte Tonsetzer hätte die schönsten Lieder und Situationen für die wirksamste Musik darin gefunden; er hätte den Dichter gereizt, nun ganz und gar einen

*) Die Lieder von ‚Erwin und Elmire' reizten damals auch andere Musiker zur Komposition. Sowohl Anton Schweitzer in Gotha wie sein vormaliger Rival Wolf komponierten das Stück. Das Lied vom Veilchen ward in Weimar selbst noch von Seckendorff vertont.

Operntext von dauerndem Werte daraus zu bilden — aber Goethe verfügte nur wieder über den Freiherrn v. Seckendorff, und so ward denn das Stück, so gut es eben geriet, am 30. Januar 1777, zum Geburtstag der Herzogin Luise, aufgeführt.*) An Seckendorff als Komponisten dachte Goethe auch sogleich, als ihm im September 1777 oben auf der Wartburg zwischen den grimmigsten Zahnschmerzen eine kecke Posse zur Verhöhnung der Werther-Krankheit einfiel. „Eine Tollheit hab' ich erfunden, eine komische Oper: ‚Die Empfindsamen', so toll und grob als möglich. Wenn Seckendorff sie komponieren will, kann sie den Winter gespielt werden." Es ward aber keine komische Oper, sondern ein seltsam Zusammengesetztes, das der Verfasser, als es fertig war, den ‚Triumph der Empfindsamkeit, ein Festspiel mit Gesängen und Tänzen', nannte, später aber als ‚eine dramatische Grille' drucken ließ. Wie hätte dies Stück auch eine Oper werden können, wo doch kein wirklicher Opernkomponist dem Dichter zur Seite stand! Seckendorff konnte eben nur Melodien zu Liedern erfinden, und darum gab ihm Goethe auch seine alten und neuen Verse.**)

Zwischen alle diese Dilettanten-Leistungen erklangen dann immer wieder die Töne der Meister. Entweder sang Korona

*) „Es ist ein Jammer, daß die Entwicklung unvollständig geblieben", urteilt Ferdinand Hiller; „ganze Seiten in Prosa sind latenter Musik voll, die Chöre sind sehr günstig behandelt; Pantomimen, Tanz, alle Ingredienzien sind da". — Von den Liedern hat eines: „Feiger Gedanken Bängliches Schwanken" in Reichardt und Späteren seine Tonmeister gefunden.

**) 1779 bis 1782 erschienen in Weimar bei Karl Ludolf Hoffmann in drei Heften: ‚Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Fortepianos, in Musik gesetzt von Siegmund Freiherrn v. Seckendorff'.

Arien und Lieder von Gluck, oder Wieland versuchte das ‚Stabat mater‘ von Pergolese, das er sehr liebte, auf dem Klavier anzudeuten, oder die Kapellmusiker trugen ernsthafte Werke vor, z. B. wieder dieses ‚Stabat mater‘ oder Stücke von Gluck und Bach. Gluck war in Weimar hoch verehrt, seine Opern wurden den Musikfreunden wenigstens bruchstückweise vertraut; und da Goethe durch den Genuß immer zum eigenen Schaffen angeregt wurde, so suchte er oft nach den glücklichsten deutschen Wendungen, die man zu Glucks Musik statt des französischen Textes singen könnte.

In den Jahren 1778 und 1780 hörte man in Weimar Oratorien von Hasse, dieselben, in denen Korona schon in Leipzig zu Goethes Zeit gesungen hatte: ‚I tre fanciulli‘ und ‚Elena‘; die Aufführungen fanden bei der Herzogin Amalie statt.

1780 kam aber auch Händel an die Reihe; es war Das namentlich ein Verdienst Seckendorffs; das ‚Alexanderfest‘ und der ‚Messias‘ wurden eingeübt. „Unsere Leute sind nicht dazu“ schrieb Goethe, als das ‚Alexanderfest‘ im Januar 1780 bei der verwitweten Herzogin vorgetragen wurde. Im Mai des gleichen und im Januar und März des folgenden Jahres ging der ‚Messias‘ vonstatten; den Dichter verdroß Manches, was die Musikverständigen darüber hin und her

---

Darin von Goethe u. a.: ‚Der Fischer‘, ‚Der König in Thule‘, „Ein Veilchen auf der Wiese stand“, „Es war ein Buhle frech genung“. Friedländer urteilt über diese Hefte: „Seckendorffs Dilettantismus, der sich formell nur hier und da verrät, zeigt sich vor allem darin, daß seine Liedmusik nicht wie bei'm echten Künstler mit innerer Notwendigkeit aus der Dichtung erwächst, sondern mit dieser in ganz losem Zusammenhange steht und konventionelle Bahnen beschreitet. Daher glücken ihm, wie gewöhnlich den Dilettanten, kleinere Formen aus rein lyrischen Stimmungen am besten“.

redeten. Er selbst horchte in den Proben gelehrig auf und gewann „neue Ideen von Deklamation“ dabei*).

Kapellmeister Wolf hatte diese großen Händelschen Werke einzuüben und vorzuführen; es schien fast, als ob er an diesem Meister emporwachse. Von nun an schuf er selber zu Herderschen Texten einige Kirchen-Musiken, besonders eine Oster-Kantate, die von Kennern bewundert wurde. Aber als sein Schwager Reichardt einmal einen seiner Chöre sehr rühmte, erwiderte Wolf: „Ja, es könnte doch auch ganz anders sein“, und verriet damit, daß ihm auch dieses Werk nicht aus dem Innern geflossen war. In seinen ersten Klavierstücken war er einer der besten Nachahmer der Bachischen Manier gewesen; auf einmal fing er an, davon abzuweichen. Reichardt drückte sein Erstaunen darüber aus und auch seine Freude, denn nun erst gewann Wolfs Spiel etwas Eigenes, Pikantes, das es vorher nie gehabt hatte; Wolf aber antwortete auf Reichardts Lob sehr naiv: „Ich habe lange geglaubt, es gäbe nichts Höheres in der Welt als Bach, und ein Klavierkomponist könne und müsse auf nichts Anderes denken. Nun ist aber hierzulande seit Goethes Ankunft Alles original geworden: da dacht' ich, du mußt doch auch suchen, original zu sein“**).

* * *

*) Tagebuch 13. Mai 1780 und 7. Januar 1781. Man wird sich diese weimarische Aufführung des ‚Messias‘ recht mangelhaft vorstellen müssen: trotzdem war sie eine bemerkenswerte Leistung. Ein so eifriger Musiker wie Reichardt lernte den ‚Messias‘ erst 1785 in London kennen; in Berlin wurde das Werk erst 1786 aufgeführt. Bachs Passionen waren zu jener Zeit ganz verschollen.

**) Reichardts Bericht über E. W. Wolf im Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. 1795.

Ende November 1779 sah Goethe, als er mit seinem Herzoge eine Winterreise in die Schweiz unternommen und größtenteils schon beendet hatte, in Zürich seinen Freund Kayser wieder. In den Bergen war ihm ein Plan zu einem Singspiel aus dem Schweizer Leben gekommen und zugleich der Wunsch, daß Kayser dazu die Musik schreibe. Das Stückchen war ganz auf die Musik hin gedacht; der Dichter wollte sich willig zum Diener des Tonsetzers erniedrigen, bloß auf den theatralischen Effekt und darauf bedacht sein*), „eine Menge Gemütsbewegungen in einer lebhaft fortgehenden Handlung vorzubringen und sie in einer solchen Reihe folgen zu lassen, daß der Komponist sowohl in Übergängen als Kontrasten seine Meisterschaft zeigen kann“**). Er sprach in Zürich mit Kayser mündlich über dies Spiel, das nach seinem Liebespaar ‚Jery und Bätely‘ heißen sollte; noch ehe der Dichter Weimar wieder erreichte, schrieb er von der gemeinsamen alten Heimat Frankfurt aus am 29. Dezember an Kayser, wie er sich die musikalische Bearbeitung dieses neuen Stückchens denke.

„Ich bitte Sie, darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinnen vorkommen. Erstlich Lieder, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in ein oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt, und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten bis zu der heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden.

---

*) An Dalberg in Mannheim, 2. März 1780.

**) 29. Dezember 1779 an Kayser.

Drittens kommt der rhythmische Dialog; dieser gibt der ganzen Sache die Bewegung; durch diesen kann der Komponist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Deklamation in zerrissenen Takten traktieren, bald in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muß eigentlich der Stellung, Handlung und Bewegung des Akteurs angemessen sein, und der Komponist muß diesen [den Akteur] immerfort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und die Aktion nicht erschwere. Dieser Dialog, werden Sie finden, hat in meinem Stück fast einerlei Silbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, so werden Sie wohl tun, ein solches immer wieder hervorkommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch major und minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüanzieren. Da gegen das Ende meines Stückes der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen, was ich sage, denn man muß sich alsdann in acht nehmen, daß es nicht gar zu bunt wird. Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsitzen. — —"

Am 20. Januar 1780 diktierte er an den gewünschten Mitarbeiter schon wieder ein musikalisches Glaubensbekenntnis:

„Sie haben in dem Augenblick, da ich Dieses schreibe, vielleicht schon mehr über das Stück nachgedacht, als ich Ihnen sagen kann; doch erinnere ich Sie nochmals: machen Sie sich mit dem Stücke recht bekannt, ehe Sie es zu komponieren anfangen! Disponieren Sie Ihre Melodien, Ihre Akkompagnements usw., daß Alles aus dem Ganzen in das Ganze hinein arbeitet! Das Akkompagnement rate ich Ihnen sehr mäßig zu halten: nur in der Mäßigkeit ist der Reichtum! Wer seine Sache versteht, tut mit zwei Violinen, Viola und Baß mehr als Andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln, bei der einen Stelle die Flöte, bei einer die Fagot, dort Oboe. Das bestimmt den Ausdruck, und man weiß, was man genießt, anstatt daß die meisten neuern Komponisten, wie die Köche bei den Speisen, ein Hautgout von Allerlei anbringen, darüber Fisch wie Fleisch und das Gesottene wie das Gebratene schmeckt."

Dem Dichter lag daran, daß die Operette rasch auf der Bühne erscheine, ehe in Weimar die Teilnahme für des Herzogs Schweizer Reise verraucht wäre; so rasch aber lieferte der Freund im fernen Zürich, der jetzt gerade eine Weihnachts-Kantate für den Druck bereitete, die Noten nicht, und es blieb nichts übrig, als auch diesmal den flinkeren Kammerherrn v. Seckendorff vor den Wagen zu spannen. Am 12. Juli wurde das Stückchen aufgeführt; nur wenige Male ward es wiederholt. Dem Dichter sagte Seckendorffs Musik nicht zu.

Vielleicht wäre der Verkehr mit dem so weit entfernten Christoph Kayser eingeschlafen, wenn Goethe nicht allezeit, und in diesen Jahren ganz besonders, ein starkes Bedürfnis in sich getragen hätte, Jüngeren und Schwächeren zu helfen. Er selber war in mancher Hinsicht ein Günstling des Glücks; er kannte nie ernstliche Sorgen um Brot und Habe, nie die aufreibende Arbeit für die bloße Sicherung des Obdachs und der Nahrung; er hatte schon als Jüngling das in ihm wohnende Genie offenbaren können; er hatte die träge Verzagtheit und Weichlichkeit „Werthers", den er ja in seinem Innern gleichfalls beherbergte, überwunden; den Bevorzugten drängte es jetzt, seine Geistig-Verwandten an der Hand zu fassen und sie in sein glücklicheres Lebensland hinaufzuziehen. Wenn ein so ernst denkender, so fein empfindender, so gern lernender Künstler wie Kayser ermutigt würde, so würde diesem Freunde geholfen und der Welt ein neuer Tondichter von Gehalt und Kraft geschenkt werden.

Zu Neujahr 1781 traf Kayser auf Goethes Einladung in Weimar ein. Goethes Absicht war namentlich, den vereinsamten jungen Musiklehrer in's Hofleben hineinzuziehen, um seine Weltkunde und Gewandtheit zu steigern, und ferner:

ihn in das weimarische Theater- und Musikwesen einblicken zu lassen, an dem er künftig mitwirken sollte. „Ich hoffe, sein Leben hier soll ihn geschmeidiger machen,“ schrieb Goethe am 19. Februar an Lavater; es war also nach sechs Wochen erst eine Hoffnung! Am 18. März schien es Gewißheit zu sein: „Kayser ist recht gut hier, er hört und sieht viel Musik und Menschen. Ich habe Absichten mit ihm. Davon mehr, wenn sie reifer sind!“

Es war jedoch noch nicht viel erreicht, als Kayser am 24. Mai sich wieder auf den Rückweg machte. „Fahren Sie in dem lebendigen Gebrauch der Welt fort, in dem Sie hier einige Schritte gewagt haben“, mahnte Goethe in seinem ersten Briefe nach Zürich. Ein paar Tage später schickte er ihm neue Arbeit. Kayser war trotz seiner Sprödigkeit im Umgang mit Menschen ein sehr eifriger Freimaurer, namentlich ein guter Kenner der Verfassung und Geschichte des Ordens; Goethe aber war am Johannistage 1780 dieser Gesellschaft auch beigetreten, und da war ihm die Lust gekommen, ein paar Lieder zu dichten, die sich zum Singen in den Logen eigneten. Ein erstes schickte er Kaysern zu:

„Da Sie den Geist meiner Maurerei kennen, so werden Sie begreifen, was für einen Zweck ich mit vorstehendem Liede habe und mit mehreren, die nachkommen sollen. Ich wünsche, daß es eine Melodie in Ihrer Seele aufregen möge; es würde mich zu mehreren ermuntern!“ *)

---

*) Es ist nicht festzustellen, welches Lied gemeint ist, wie überhaupt Freimaurer-Lieder Goethes aus dieser Zeit nicht bekannt sind. Doch muß man aus einem Briefe Schillers an Körner vom 18. Februar 1802 schließen, daß es solche Logenlieder von Goethe gab. Die Lieder, die wir jetzt in der Abteilung ‚Loge‘ von Goethes Gedichten besitzen, sind viel später entstanden.

Der eben angedeutete Plan aber, den Goethe mit Kayser hatte, ging noch nicht auf Anstellung in Weimar aus, sondern auf die weitere Ausbildung des Musikers in seinem Fache. Kayser hatte im Jahre 1776 in Wielands ‚Merkur' einen Aufsatz ‚Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnisse' drucken lassen; es war ein Gebet an Gluck gewesen:

„Ich meine oft, ich müßte Dich, Bild, mit meinen ewigen Wünschen und Verlangen von der Rahme herunter in's Leben zaubern. Wie würde ich Dich, Urbild, umfassen in schwebendem Dranggefühl, Dich mir zu eröffnen! Wie würd' ich mich Dir eröffnen und Du mir die Spuren der wirkenden Schöpfungskraft zeigen! Meine eilenden Finger, wie oft glitschen sie über die Goldadern hinweg, wie oft sinkt mein Haupt in dem ungelösten Gewirre von Melodie und Harmonie in die untätigste Gelassenheit! Das würde, Das könnte, Das müßte all geändert werden!"

Der große Meister Gluck lebte noch, jetzt wieder in Wien, und man durfte nicht mehr hoffen, daß er noch lange ausdauere. Goethe hatte eben einen Brief an den berühmten Tondichter abgefaßt, als die Nachricht eintraf, daß Gluck von einem Schlage getroffen sei. Nun schrieb statt Goethes der junge Herzog, der früher mit dem Meister persönlich bekannt geworden war.*) Es geschah am 8. August; Gluck antwortete am 21., entschuldigte sich, daß ihn seine gelähmte Hand am eigenen Schreiben hindere, und gab sich auch sonst als kranken Mann zu erkennen.

*) Er besaß auch eine vorzügliche Büste Glucks, ein Meisterwerk Houdons, das er 1775 in Paris von dem Künstler selbst erworben hatte. Die Büste ist jetzt in der Großh. Bibliothek in Weimar aufgestellt; wir dürfen sie unsern Lesern zeigen.

„Es tut mir herzlich leid, daß diese nämliche Krankheit mich außer stand setzt, Eurer Durchlaucht gnädige Absicht in Ansehung des jungen Musikers zu erfüllen, denn ohngeachtet Gott sei Dank! mein unglücklicher Zufall keine üble Wirkung auf meine Verstandeskräfte gehabt, so leiden doch meine jetzigen Umstände durchaus nicht diejenige Anstrengung, so zu einem Geschäfte dieser Art erforderlich ist. Wollen aber Eure Durchlaucht nichtsdestoweniger diesen jungen Mann hierher reisen lassen, so bin ich versichert, daß sein Aufenthalt nicht ohne großen Nutzen sein wird, da bei der Anwesenheit des Großfürsten Opera gegeben wird, wo er mit einem Mal mehr lernen kann als sonst durch langes Studieren. Soviel es meine dermaligen Umstände zulassen, werde ich ihm mit Freuden dienen und wenigstens mit Erteilung guten Rats und Verschaffung guter Bekanntschaften nützlich zu sein suchen."

Diesen Brief Glucks sandte Goethe an seinen Schützling:

„Sie erinnern sich, daß ich lange gewünscht hatte, Sie Glucken näher zu bringen. Es kommt nun darauf an, ob Sie sich zu diesem wackern Schritte entschließen wollen. Bei Gelegenheit der Feierlichkeiten*) in Wien zu sein, ist kein geringer Reiz für Jeden, und doppelt für Sie. Es werden einige Opern von Gluck deutsch aufgeführet werden; der Alte kann Ihnen noch seinen ganzen musikalischen Segen hinterlassen — wer weiß, wie lange er noch lebt! Freilich wünscht' ich, daß Sie gleich aufbrächen, um noch bei allen Proben und Anstalten zu sein, um das Innerste kennen zu lernen. Haben Sie Das alles gesehen und gehört, haben Sie den Wiener Geschmack, Sänger und Sängerinnen kennen gelernt, so ist es alsdann wohl Zeit, daß wir auch was versuchen. Einige Monate in Wien können Sie jetzo weiter rücken als zehn Jahre einsames Studium.

Sobald Sie mir Ihren Entschluß melden, sollen Sie Empfehlungsschreiben an Gluck und an den hiesigen Residenten bekommen, auch Geld, soviel Sie zur Reise nötig haben. Und dort

*) Zu Ehren des russischen Großfürsten-Thronfolgers Paul und seiner Gemahlin.

soll es Ihnen an nichts fehlen. Und Sie sollen zu weiter nichts verbunden sein, als: Alles aus Sich zu machen, wessen Sie fähig sind."

Goethe fügte noch Ratschläge für die Reise hinzu; dann fiel ihm ein, daß ein weiteres briefliches Hin und Her zwischen Zürich und Weimar den guten Plan unnötig verzögere und daß der Winter näher rückte.

„Und da ich eben bedenke, daß acht Tage auf und ab diesmal gar viel tun, sowohl wegen der Umstände als der Jahreszeit, so schreibe ich mit der heutigen Post an meinen Bankier nach Eisenach, daß er Ihnen 200 Taler hiesigen Geldes in Zürich, wenn Sie es verlangen, soll auszahlen lassen. Entschließen Sie sich kurz und gut, nehmen Sie das Geld, setzen Sie sich auf und fahren nach Wien! . . . . Versäumen Sie nicht in München die trefflichen Meister, die der Kurfürst von Bayern bei seiner Kapelle hat, kennen zu lernen!"

Kayser fühlte wohl Goethes Liebe, aber er konnte den raschen Entschluß nicht fassen, den sein Gönner verlangte.

Ein anderer großer Lehrer der Musik beschäftigte den Dichter zu gleicher Zeit (1781) sehr lebhaft: Jean Jacques Rousseau. Gluck urteilte über Rousseau: „er würde das Höchste in der Musik geleistet haben, wenn er sich ihr gänzlich gewidmet hätte." Aber obwohl der seltsame Mann seine größte Kraft auf andere Dinge gerichtet hatte, so lag doch auch eine Reihe der gedankenreichsten und tiefsten Aufsätze über musikalische Dinge aus seiner Feder vor; ja ein ganzes Wörterbuch der Musik hatte er abgefaßt, und auch als Komponist war er aufgetreten. Er hatte nicht nur das erste französische Singspiel, den ‚Dorfwahrsager', sondern auch das erste Deklamationsstück mit Musikbegleitung (‚Pygmalion') geschaffen; durch beide Werke hatte er auch auf das deutsche Theater vorbild-

lich gewirkt.*) Goethe nahm jetzt den ‚Pygmalion‘ wieder vor, den er seit den Knabenjahren kannte, und ließ sich auch von der Freundin Barbara Schultheß in Zürich den ‚Devin du village‘ schicken; ganz besonders aber verliebte er sich in Rousseaus Lieder, die erst jetzt, vier Jahre nach dem Tode des berühmten Mannes, bekannt wurden. Die Schröter sang sie ihm vor. „Abends Krone, Rousseaus Lieder gesungen, kam der Herzog noch spät“, schrieb er am 12. August in sein Tagebuch, und drei Tage später: „Zu Kronen essen, sie sang Rousseaus Lieder und andere, ich war vergnügt.“ Die geliebte Frau v. Stein lud er zu diesem und anderem Schmaus ein: „Zahn wird heute abend mit der Harfe kommen, die Schröter auch; willst Du die Lieder hören, so komm und bringe mit, wen Du willst, etwa auch Deine Mutter; ich lasse beide Häschen und das Feldhuhn braten, daß wir alle satt haben.“ Aber auch den fernen Freund Kayser mußte er an seinem Vergnügen teilnehmen lassen.

„Ich vermute, daß Sie die Sammlung von Rousseaus Liedern, die nach seinem Tode herausgekommen ist, noch nicht kennen; drum schreib' ich mit der heutigen Post an den Buchhändler Bauer nach Straßburg, daß er sie Ihnen sogleich zuschicken soll, und freue mich zum voraus Ihrer Freude über diesen unschätzbaren Nachlaß.

Die Mlle. Schröter, die die meisten gespielt und gesungen, behauptet, es seien Fehler wider die Harmonie drinne, die sie für Druckfehler halten müsse. Die Sache ist aber zu delikat, als daß

*) Neben der Übersetzung des ‚Pygmalion‘ mit neuer Musik von Georg Benda, taten namentlich ‚Ariadne auf Naxos‘ von Brandes, Musik zuerst von Schweitzer, nachher von Georg Benda, und ‚Medea‘ von Gotter, Musik von Benda, große Wirkung. Auch Goethes ‚Proserpina‘, die vorher erwähnt ist, gehört in diese Reihe.

ich jemand Andern als Ihnen darüber trauen sollte; ich halte mir also bei Ihnen aus, daß Sie mir, wenn Sie Ihr Exemplar durchgehen und korrigieren, die Fehler auf einen Bogen anmerken. Jedoch wünscht' ich, daß es bald geschähe, denn zu den meisten dieser Lieder sind Instrumente gesetzt, die ich gerne, und doch nicht eher möchte ausschreiben lassen, bis ich wegen der Richtigkeit sicher bin."

Kayser stimmte lebhaft in das Lob dieser Lieder ein, und dann schrieb Goethe wieder:

„Ich kann mir vorstellen, daß sie Ihnen große Freude gemacht haben. Ich habe die Stimmen ausschreiben lassen und so habe ich sie meistens schon etliche Male gehört. Man wird nicht satt, und ich bewundere bei der Einfalt die große Mannigfaltigkeit und das reine Gefühl, wo Alles an seinem Platz ist."*)

---

*) Diese Äußerungen Goethes über Rousseau sind vom 13. August und 10. September 1781. Die Lieder waren 1781 zu Paris herausgekommen unter dem Titel: ‚Les Consolations des Misères de ma Vie, ou Recueil d'Airs, Romances et Duos par J. J. Rousseau'. Eine Melodie daraus ward in Deutschland allgemein bekannt und ist es bis heute, die Melodie auf drei Noten »Que le jour me dure, passé loin de toi«; Gotter, Herder, Bürger, Fritz Stolberg, Fouqué, Franz Kugler a. A. legten ihr deutsche Texte unter.





Viertes Kapitel.

Die komische Oper.

Die nächsten Jahre, 1782—86, waren für Goethe sehr arbeits- und auch sorgenreich. Er hatte sich zum Beamten eines kleinen Staates machen lassen: nun kämpfte er gegen seine Natur und seine Neigungen an, um seine Ämter pflichtmäßig zu besorgen. Der Briefwechsel mit Kunstfreunden litt darunter, auch derjenige mit dem nach Zürich verschlagenen Landsmann. „Lieber Kayser, ich bin recht beschämt, daß ich so lange geschwiegen habe," bekannte Goethe am 14. Juli 1782; „der Strom des Lebens reißt mich immer stärker, daß ich kaum Zeit habe, mich umzusehn." Und dann doch der Wunsch: „Wenn Sie mir einige Melodien schickten! Sie haben ja wohl etwas Neues."

Ende 1783 bekam Goethe eine neue Gelegenheit, vortreffliche Musik zu hören. Nachdem der Herzog und seine Mutter ein besonderes Komödienhaus hatten bauen lassen, siedelte die Bellomosche Theater-Gesellschaft von Dresden nach Weimar über; die Stärke ihrer Leute lag in der Operette, und zwar in der italienischen, die sie jedoch in deutscher Sprache, und zwar in ihrer oberdeutschen Mundart, vortrugen.

Schon im Februar 1777 hatte Goethe von dem reisenden Künstler-Ehepaare Berger kleinste italienische Operetten, so-

genannte Intermezzi gehört, Stückchen wie ‚La Serva Padrona' von Pergolese, Scherze, die gewöhnlich auf Beschämung eines alten verliebten Gecken hinausliefen. Nun bekam man durch Bellomo eine recht gute Einsicht in die Schatzkammer der wälschen opera buffa. Sein Kapellmeister Benedikt Krauß (um 1730 im Salzburgischen geboren) war recht tüchtig; hier in Weimar komponierte er z. B. eine ‚Schöpfung', die neben dem gleichnamigen Werke Haydns gefallen konnte; auch andere Oratorien und Kantaten setzte er hier, ebenso eine Oper ‚Amors Zufälle' mit Arien für Madame Bellomo. Diese Prinzipalin stammte aus Italien; sie war eine besonders geschickte Vermittlerin. „Die teutsche Sprache", so urteilte jetzt Wieland, der vor zehn Jahren den Text der ersten deutschen Oper gedichtet hatte, „die teutsche Sprache hat mir noch aus keiner singenden Kehle so gut gefallen, als aus der ihrigen; sie verliert das Wiehernde und Polternde und wird eine Art Mittelding von Italienisch und Tudesk, das mir wenigstens tausendmal besser behagt, als wenn sie wie eine geborene Tedeska sänge." Goethe zwar fand ihre Stimme nur leidlich und ihr Äußeres nannte er unscheinbar.*)

Goethe war schon auf anderen Gebieten von seinem Ungebundenheits-Taumel der Sturm- und Drangjahre zurückgekommen; er erkannte jetzt in allen Künsten die Vorteile der strengeren Formen, und so gefiel ihm nun auch die opera buffa der Italiener viel besser als das lockere deutsch-französische Sprech- und Singstück, wie er selber es in den letzten Jahren noch gemacht hatte. Außer ‚Erwin und Elmire', ‚Lila', ‚Jery und Bätely', die schon erwähnt wurden, hatte er ein bisher noch unkomponiertes, ‚Claudine von Villa bella', im Pulte liegen: ein fünftes, das

*) Nach seiner Erinnerung von 1808. Brief an den Minister v. Voigt, 9. 12. 1808.

für die Flußlandschaft von Tiefurt gedacht war und dessen Liedereinlagen die Sängerin Korona selbst in Musik gesetzt hatte, war im Juli und September 1782 am bebuschten Ufer der Ilm und auf den Kähnen bei abendlicher Fackel- und Holzstoßbeleuchtung von statten gegangen.

In der Weise dieser Stücke mochte er jetzt nicht mehr fortfahren; auf die Dauer befriedigte es ihn auch nicht, leichte Unterhaltungen für einen kleinen thüringischen Hof zu erdenken und einzurichten. Von sich selber und für sich selber verlangte er vollendete Kunstwerke. Das Sprechstück mit Gesangseinlagen war eine Halbheit, weder Natur noch Kunst; sollte etwas Rechtes werden, so mußte das Geschwätz fallen, das ganze Stück in die gehobene Region des Verses und des Gesangs versetzt werden. Wenn die Schauspieler von Anfang bis Ende singen, braucht der Zuschauer nur bei Beginn des Stückes in die künstliche Welt mit einzutreten; dagegen wird er hin und her gestoßen, wenn die Personen auf der Bühne zumeist wie gewöhnliche Menschen reden und handeln, aber dazwischen immer wieder Arien, Duette und andere Gesänge vortragen, was doch sonst nicht die Art der Barone, Räuber, Jäger und Viehzüchter ist.

So bekam Goethe Lust und faßte den Plan zu einer deutschen komischen Oper. Aber mit Bellomos Theatervolk trat der junge Herr Geheime Rat, der sich überhaupt gern von der Menge absonderte, in keine Berührung, auch nicht mit Krauß.

Unterdessen war sein Freund Kayser dem italienischen Wesen noch viel näher gerückt. Bekanntschaft mit einem jungen reichen Kaufmann aus Leipzig, namens Löhr, der einen Begleiter wünschte, ermöglichte ihm eine Reise nach Italien; auch Goethe trug zu den Kosten bei. Diese Fahrt in die Hauptstädte der

Musik mußte seinen Komponisten sehr fördern, und überdies hatte Kayser ein besonderes Bestreben, das dem Dichter sehr zusagte. Goethes Bekehrung zu strengeren Kunstformen war zugleich eine Wendung zur Antike; er schrieb jetzt den Alten nicht nur die höchsten Leistungen in der Poesie, Plastik und Baukunst zu, wofür die Beweise und Beispiele beizubringen waren, sondern er wollte behaupten, daß sie auch in der Malerei den Gipfel erreicht hätten, obwohl uns darin keine Meisterwerke erhalten blieben. Und sollten nicht so vollkommene Menschen und Künstler erst recht in der Musik das Höchste, das Vorbildliche geleistet haben? War die antike Musik nicht noch aufzufinden? Vielleicht in alten Handschriften? Oder lebte sie vielleicht in fremden Hüllen fort, wie alte Religionen in jüngeren verborgen sind? Kayser setzte sich zum Ziel, in Italien weniger die jetzt gerade berühmten Virtuosen zu beobachten, als vielmehr nach alter Musik zu forschen. Das war freilich ein mühsames Beginnen, und zunächst konnte er nach Weimar nur über vergebliches Suchen berichten. Goethe antwortete ihm von Eisenach aus, wo er wegen des dortigen Landtages langwierige Geschäfte hatte.

„Ihre Briefe und Bemerkungen machen mir viel Vergnügen, und ich finde Ursache, Sie zu beneiden, daß Sie das Land betreten und durchwandern, das ich wie ein sündiger Prophet nur in dämmernder Ferne vor mir liegen sehe.

Da Sie die alte Musik suchen und nicht finden, geht es Ihnen recht, als käme man, die alten Helden aufzusuchen, und fände Pfaffen auf ihre Trümmer genistet. Die Kunst ist wie die Geschichte ein Komplex, davon wir den Effekt auf einem kleinen Punkte vergebens suchen.

Ihre Briefe habe ich alle erhalten, den letzten von Neapel. Fahren Sie fort, mit ruhigem, reinem Sinne sich an allen Gegen-

ständen Ihres Faches zu üben! Wie angenehm wäre es mir, wenn Sie das Verlangen mit zurückbrächten, ein Werk — es sei, von welcher Art es wolle — zu unternehmen! Wie gern würde ich, was ich könnte, dazu beitragen! Es wird sich davon reden lassen, und wenn ich gleich jetzt in unpoetischen Umständen bin, so wird doch dieser schlafende Genius wieder zu wecken sein.

Hierbei schicke ich Ihnen einen Wechsel auf Lyon. Ich wünsche, daß Sie ihn gesund erheben mögen. Schreiben Sie mir von da, wie es Ihnen weiter gegangen ist."

Aber auch hier in Eisenach hörte Goethe italienische Opern, denn zur Unterhaltung oder auch zur Besänftigung der Herren Stände war Bellomos Gesellschaft aus der andern Residenz mitgenommen worden. ‚La buona figliuola', Text von Goldoni, Musik von Piccini, ergötzte den Dichter in diesen selben Tagen, wo er Kaysern schrieb; er hatte ein Lieblingsduett darin: ‚La baronessa amabile'. In eben diesen Tagen, Ende Juni 1784, bekam er wieder Nachricht von Kayser, der nicht mehr nach Lyon, sondern geradeswegs nach Zürich zurückging, und der in seinem Reiseberichte besonders die Abende in der komischen Oper rühmte. Goethe antwortete sogleich:

„Daß Sie die muntere Oper lieben und sich nach Arbeit sehnen, freut mich beides recht sehr. Ich bin immer für die opera buffa der Italiener und wünschte wohl, einmal mit Ihnen ein Werkchen dieser Art zustande zu bringen. Sobald ich nach Hause komme, werde ich Ihnen meine Gedanken weitläufiger schreiben. Geben Sie mir die Ihrigen dagegen! Ich habe seit letztem Winter ein Dutzend der besten Produktionen dieser Gattung von einer zwar mittelmäßigen Truppe gehört; ich habe mir mancherlei dabei gedacht und recht gewünscht, daß Sie in dieses Fach einzugehen Lust und Mut hätten. Leben, Bewegung, mit Empfindung gewürzt, alle Art Leidenschaften finden da ihren Schauplatz. Besonders erfreut mich die Delikatesse und Grazie, womit der Komponist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt."

Goethe war in diesem Sommer sehr viel beschäftigt, auch viel auf Reisen; zwischendurch aber schrieb er dennoch an einer ersten komischen Oper. Ihren eigentlichen Ursprung hatte sie noch in dem Wohlgefallen, das ihm einst jener reisende Buffo Berger mit seiner hübschen, gewandten Frau gemacht hatte. Solch ein „Intermezzo“ sann sich jetzt Goethe aus; zwei volkstümliche lustige Figuren der Wälschen, Scapin und Scapine, trieben darin ihre Schelmenstreiche; ein alter habgieriger Doktor war ihr Opfer. Nur diese drei Personen traten auf; trotzdem war das Stückchen ungemein reich an Handlung; es bot sich manche Gelegenheit zu schönem Gesang, mancher wirksame Bühnen-Auftritt.

Ende August hörte der Dichter schon wieder neue und vortreffliche Opern, diesmal in Braunschweig, wo die Herzöge die italienische Musik schon seit Jahrzehnten freigebig pflegten. Am besten gefiel ihm die ‚Scuola de Gelosi‘, Musik von Salieri. „Die Lieblings-Oper des Publikums, und das Publikum hat Recht! Es ist eine erstaunliche Fülle und Mannigfaltigkeit, und das Ganze ist mit einem sehr zarten Geschmack behandelt. Mein Herz rief Dich“ (denn er erzählte Dies der Frau v. Stein) „zu jeder schönen Melodie, besonders zu den bewunderungswürdigen Finalen und Quintetten. Ich will Dir den Text schicken . . ., obwohl er nur das Knochengerüst eines sehr schönen Körpers ist.“ *)

Bald schrieb er dann auch an Kayser wieder über die Textdichtung, die er angefangen habe, „um einen deutschen Komponisten der italienischen Manier näher zu bringen.“

---

*) Am 29. August 1784, hier aus dem Französischen übersetzt, das Goethe damals schrieb, um sich zu üben.

„In Braunschweig habe ich einige sehr schöne Operetten gehört und hoffe auch Partituren derselben zu erhalten. Sobald sie ankommen, will ich sie Ihnen zuschicken und vielleicht kann ich auch die Oper ‚Fra i due litiganti'*) verschaffen". Nämlich durch die ihm stets gefällige Herzogin Amalie, die sie sich von ihrem Bruder in Braunschweig erbitten konnte und sie dann Goethen lieh oder schenkte. Auch aus Wien, vom Grafen Harrach, erbat er sich später eine Partitur: ‚La Grotta di Trofonio', ein Werk Salieris.

Im Winter ward Goethes Text fertig; Kayser vollendete unterdessen ein viertes Heft seiner Komposition für den Druck: ‚Deux Sonates en Symph. pour le clavecin et deux cors' (Zürich 1784). Im nächsten Frühjahr (1785) kam Goethes Operntext in Zürich an. Sogleich drückte Kayser dem Dichter seine Freude darüber aus und auch seine Vorfreude auf die in Aussicht gestellten Partituren, die ohne einen solchen Gönner dem armen Musiklehrer unerreichbar gewesen wären.

Am 25. April antwortete Goethe schon wieder:

„Ich freue mich, daß Sie an dem kleinen Singspiel eine Art von italienischer Gestalt gefunden haben. Geben Sie ihr nun den Geist, damit sie lebe und wandle!

Die ‚Litiganti' habe ich leider noch nicht; sobald sie kommen, sollen sie auch wieder an Sie fort. Vielleicht kann ich Ihnen auch die neueste Oper von Paesiello ‚Il re Theodoro',**) bald nachschicken. Sie tun sehr wohl, solche Muster sich vor die Seele

---

*) „Wenn Zwei sich streiten, siegt der Dritte", Musik von Sarti, Text von Giambattista Lorenzi.

**) Der Text war auf Kaiser Josephs Befehl von seinem Hofdichter Casti verfaßt; das Stück verspottete in durchsichtiger Verhüllung den König Gustav den Dritten von Schweden, dessen Betragen in Venedig dem Kaiser sehr mißfallen hatte.

zu stellen. Ein Andres ist Nachahmen, ein Andres nach Meistern, die gewisse Formen des Vortrags durchstudiert haben, sich bilden.

Ich erwarte nun Ihre Fragen, um nichts überflüssig zu schreiben. Auf Ihre erste und vorläufige Folgendes: Ich habe im Rezitativ weder den Reim gesucht, noch gemieden. Deswegen ist es meist ohne Reim; manchmal aber kommen gereimte Stellen in demselben vor, besonders wo der Dialog bedeutender wird, wo er zur Arie übergeht, da denn der Reim-Anklang dem Ohre schmeichelt. Weiter ist keine Absicht dabei, und gedachte Stellen bleiben deswegen immer Rezitativ, der Komponist mag sie nachher trocken oder begleitet ausführen.*)

Ebenso zeichnet sich, was nach meiner Absicht melodischer Gesang sein sollte, durch den Rhythmus aus, wobei dem Komponisten frei bleibt, bei einigen Arien zu verweilen und sie völlig auszubilden, andere nur als Kavatinen**) usw. vorüber gehen zu lassen, wie es der Charakter der Worte und der Handlung erfordert. Sollten Sie aber da, wo ich Rezitativ habe, eine Arie, und wo ich Arie habe, ein Rezitativ schicklicher finden, so müßten Sie mir es erst schreiben, damit die Stelle gehörig verändert würde.

Überhaupt wünschte ich, daß Sie mir von Zeit zu Zeit schrieben, wie Sie das Stück zu behandeln gedächten, besonders, wenn Sie es einmal im Ganzen überlegt und wegen kluger Verteilung des musikalischen Interesses sich einen Plan gemacht haben. So sind z. E., obgleich das Stück auf Handlung und Bewegung gerichtet ist, an schicklichen Orten dem Gesang die schuldigen Opfer gebracht, wie die Arien: „Hinüber, hinüber ...“ „Sie im tiefen Schlaf zu stören ...“ „O kannst du noch Erbarmen ...“ Ebenso steht der Gesang „Nacht, o holde ..“ zu Anfang des vierten Aktes als das in den letzten Akten der italienischen Stücke beliebte und hergebrachte Haupt-Duett da. Und tausend solcher Absichten von Anfang bis zu Ende, die Sie alle wohl ausstudieren werden.

*) Die Italiener unterschieden das recitativo secco und das r. accompagnato nach der einfacheren oder reicheren Begleitung.

**) D. h. ohne Wiederholungen und Koloraturen.

Muße nehmen Sie sich, soviel Sie wollen! Könnte das Stück künftigen Januar*) aufgeführt werden, so wäre es artig; ist's nicht, so ist auch nichts verloren."

Kayser machte sich sofort an's Werk, und da der Dichter soviel von der Sache verstand und die allerbesten Ratschläge geben konnte, so überlegte er nicht lange das Ganze, sondern komponierte den ersten Akt, um von Weimar her für das Weitere ermuntert und belehrt zu werden. Er erkundigte sich auch genau nach den dortigen Sängern, um sich ihnen recht anzupassen. Goethe war nun noch fester des Glaubens, daß Kayser der rechte Mann sei.

„Wenn meine zutrauliche Hoffnung auf Sie hätte vermehrt werden können, so würde es durch Ihren letzten Brief geschehen sein. Glück zu, daß Sie gleich an's Werk gehn und mir den ersten Akt vorausschicken wollen! Immer ist es besser, versuchen, als viel reden. In den Grundsätzen sind wir einig, die Ausführung ist Sache des Genies und hängt noch überdies von Humor und Glück ab.

Da unsere kleine Theaterwelt sehr im Schwanken ist, kann ich nicht bestimmt sagen, wie es mit der Aufführung werden wird, und Ihre sorgfältige Nachfrage wegen der weiblichen Stimme kann ich nicht beantworten. Nur so viel: Als ich das Stück schrieb, hatte ich nicht allein den engen weimarischen Horizont im Auge, sondern den ganzen teutschen, der doch noch beschränkt genug ist. Die drei Rollen, wie sie stehen, verlangen gute, nicht außerordentliche Sänger: Diskant, Tenor und Baß und was in dem natürlichen Umfang dieser Stimmen von einem Künstler zu erwarten ist, der ein glückliches Organ, einige Methode und Übung hat. Ich weiß, daß auch Dies bei uns schon rar ist und daß die Sangvögel sich nach reichlicherem Futter in's Ausland ziehen, das ich ihnen auch keineswegs verdenke.

---

*) Zum Geburtstag der Herzogin Luise.

Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüte! Gehen Sie der Poesie nach, wie ein Waldwasser den Felsräumen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen, und machen die Kaskade erst lebendig! Denken Sie sich Alles als Pantomime, als Handlung! Eben als wenn Sie ohne Worte mehr tun müßten, als Worte tun können.

Die Alten sagten: saltare comoediam.*) Hier soll eigentlich saltatio sein, eine anhaltend gefällige, melodische Bewegung von Schalkheit zu Leidenschaft, von Leidenschaft zu Schalkheit.

Bange macht mir, daß es für drei Personen beinahe zuviel Arbeit ist. Ich habe mich bemüht, Jedem Raum zum Ausruhen zu verschaffen; nehmen Sie darauf mit Bedacht!

Wenn Sie sich bei jeder Szene die theatralische Handlung lebhaft denken, werden Sie noch Manches finden, was mit Worten nicht ausgedrückt ist. So kann sich Scapine z. E. in der Szene, wo sie für tot liegt, ihre Stellung sehr erleichtern und zugleich die Situation komischer machen, wenn sie sich manchmal hinter dem Rücken des Alten aufhebt, ihn ausspottet, ihrem Manne zuwinkt, daß er ja den Handel nicht zu wohlfeil schließen solle. Wenn Dieses in die Musik eingepaßt wird und die Instrumente auch Scapinens Geberden begleiten, so entsteht ein Terzett, das viele Reize haben kann."

Nun gedachte Goethe der Muster-Opern, die Kayser begehrt hatte. Die ‚Litiganti' waren noch nicht eingetroffen, wohl aber Paesiellos ‚Re Theodoro'. „Er ist über allen Ausdruck schön".

Im September erhielt der Dichter die Musik zum Anfang des zweiten Aktes. „Er ist gar gut geraten", urteilte er gegen Frau v. Stein. Ende Oktober traf auch der Schluß des Aktes ein.

„Wenn es so fort geht, mein lieber Kayser, daß das Letzte immer das Angenehmste bleibt, so können Autor und Publikum mit

---

*) saltare heißt sowohl springen wie tanzen und tanzend darstellen.

der Gradation sehr wohl zufrieden sein. Ich kann Sie versichern, daß die Arie „Ein armes Mädchen . . .“ ganz trefflich ist und einen allgemeinen Beifall erhalten hat und diese Entree der Schönen also recht, wie es sein soll, bei der Aufführung viel Aufmerksamkeit und Freude erregen wird. Das Monolog des Doktors gefällt auch sehr, und ich habe zum Ganzen das beste Zutrauen.

Den ersten Akt habe ich nur einmal mit den Instrumenten gehört. Es war von mehr als einer Seite nur unvollkommene Probe, und doch hat es mir sehr wohl behagt. Es ist kein Takt, den ich nicht mit schicklicher Aktion ausfüllen wollte; es geht mir eher an einigen Orten zu geschwind. Doch Dem ist leicht zu helfen!

Das Rezitativ, soweit ich es beurteilen kann, finde ich sorgfältig deklamiert; ich muß nun einmal einige Stunden dazu widmen, um es am Klavier mit einem Sänger durchzugehn. Unsere Akteurs haben nur fast keinen Augenblick Zeit, weil sie immer neue Stücke geben sollen. Wären Sie nur gegenwärtig! Es sollte Alles ganz anders gehn!

Bei der Stelle „Viel Böses zu erzählen . . .“ hatten Sie ganz recht, die Gewalt auf Böses zu legen. Folgen Sie nur ungescheut Ihrem Gefühl!

Mit Verlangen erwarte ich das Weitere, werde indessen von vornherein das Stück fleißig studieren, mein Urteil sammeln, und wenn ich das Ganze übersehen kann, es ausführlich schreiben. Wenn getan ist, läßt sich reden! Vorerst habe ich nur Wenigen etwas hören lassen; ist es einmal so weit, daß die Proben besser gehn, dann will ich mich mit Vertrauten hinein setzen und recht aufpassen.

Erfreuen Sie mich balde mit etwas Fernerem und glauben, daß Ihre Komposition das beste Ingredienz meiner Winterfreuden werden kann!“

Im Geiste sah Goethe die Oper schon auf der Bühne und vom Beifall der Zuschauer getragen. Sollte aber der junge Musiker, der doch so sehr der Ermutigung bedurfte, bloß aus Weimar Lob und Lohn erhalten? Wiederum wandte sich Goethe wegen Kaysers an den weimarischen Geschäftsträger in Wien, den Herrn v. Isenflamm.

„Wie steht es mit der teutschen Operette, die, wie ich höre, der Wiener Stadtrat unternehmen wird? Ich kenne einen jungen wackern Musikum, dem ich eine Gelegenheit wünschte, sich bekannt zu machen. Ist die Entreprise schon im Gange? Und könnte man eine Operette bei ihr unterbringen?"

Und da Freund Knebel damals sich in München aufhielt, so hätte Goethe auch dort gern ein Fädchen angeknüpft.

„Schreibe mir doch auch vom Münchner Theater ausführlich, besonders von der Operette! Erkundige Dich nach dem Entrepreneur oder der Direktion und ob es Leute sind, die etwas anwenden können. Ich möchte gar gerne meine letzte Oper, die Kayser recht brav komponiert, irgendwo unterbringen, um dem jungen Künstler ein Stück Geld zu verschaffen und ihn in der teutschen Welt bekannt zu machen."

Knebel antwortete sogleich: er glaubte nicht an die Brauchbarkeit gerade dieses Stückes für München. Aber Goethe blieb bei seinem Wunsche und Plane.

„Kayser in Zürich hat mich von Jugend auf interessiert. Sein stilles, zurückhaltendes Wesen hat mich gehindert, ihn früher in die Welt zu bringen, das, wie ich nunmehr sehe, sehr glücklich war. Ich merkte aus seinen Briefen, die er auf seiner italienischen Reise schrieb, daß er den Geist der komischen Oper wohl gefaßt hatte. Ich machte das bekannte Stück, und er ist nun drüber. Nun ist leider das deutsche lyrische Theater überall erbärmlich; wer singen und spielen kann, zieht sich zum italienischen, und Das mit Recht. Du glaubst selbst, es sei in München für unser gegenwärtiges Stück nichts zu tun. Das schadete aber im Grunde nichts: man kann ein anderes machen!

Was sagst Du aber dazu: Wenn das Stück fertig wäre, wollte ich ihn nach München schicken; er sollte dort vor Kennern und Liebhabern — nur in Konzerten — einzelne Arien ohne Prätension produzieren, da er selbst ein trefflicher Klavierspieler ist. Sich hören lassen, ohne den Virtuosen zu machen, ohne sich bezahlen zu lassen. Sollte sich empfehlen, den Geschmack des Publici studieren.

Mir seine Gedanken schreiben, und ich könnte ihm alsdann (wenn ich besonders durch Deine Bemerkungen, was dort gefällt, was von Ernst und Scherz am meisten Effekt macht, genugsam unterrichtet wäre) ein Stück machen, das gewiß wirken sollte. . .

Ein Ähnliches habe ich auf Wien mit ihm vor. Er kann und wird sich poussieren.

Du tust mir einen wesentlichen Dienst, wenn Du ihm auch Freunde vorbereitest und Dich um die Verhältnisse des Virtuosen Webers erkundigst, damit er in ein bekannt Land komme. Setze gelegentlich Punkte auf, die ihm zur Instruktion dienen können, damit Alles leichter und geschwinder gehe. Welches ist die beste Jahreszeit? Wieviel braucht er wohl, um ein Vierteljahr zu existieren?

Das ist's, was mir jetzo sehr am Herzen liegt. Hilf mir es ausführen!"

Unterdessen gingen auch zwischen Weimar und Zürich die Briefe rasch hin und her. Der zaghafte Kayser fürchtete immer, daß sein Freund und Wohltäter nur teilweise befriedigt sei. Wo Goethe nicht kräftig lobte, hörte er Tadel heraus; wo Goethe etwas im allgemeinen sagte, vermutete er wieder einen belehrenden Vorwurf dahinter. Um so eifriger also mußte der Dichter ermuntern. So am 28. November:

„Ihren zweiten Akt hab' ich nunmehr mit drei Stimmen am Klavier, wiewohl noch sehr unvollkommen, gehört und habe sehr großes Vergnügen daran gehabt. Sie verfolgen Ihren Weg, wie Sie ihn angetreten haben, und sind auf die schönste Weise im Steigen: lassen Sie es bis zu Ende so fort gehn!

Was mich bei der Aufführung sonderlich gefreut hat, war der Beifall einiger Kenner, die ihr beiwohnten, und die über die Maßen mit der Arbeit zufrieden waren.

Es ist auch die Sache des Rezitativs entschieden worden. Die Sänger hatten sich bisher beschwert, daß solche ungewöhnliche und nicht leicht zu treffende Ausweichungen darinne vorkämen. Es ward aber ausgemacht, daß, da man deutlich sehe, der Komponist habe nicht aus Eigensinn oder Grille, sondern absichtlich, um der

natürlichen Deklamation näher zu kommen, dergleichen Übergänge beliebt, so hätten sie sich alle mögliche Mühe zu geben, diese Schwierigkeiten zu überwinden und den Ausdruck recht angelegen sein zu lassen. Bei welchem Bescheid es verblieben.

Die Arie „Gern im Stillen . . .“ ist allerliebst und gefällt gewiß allgemein. Genug, wir sind durchaus zufrieden und erfreut!

Nur frisch gewagt,
Nur unverzagt,
Es ist fürtrefflich gut gegangen!*)

. . . Das Stück Arbeit, das Sie zurückgelegt haben, ist groß; aber es beweist, daß Sie mit dem Übrigen auch zustande kommen werden.

Es wird nun ausgeschrieben und durchprobiert, versucht und beurteilt werden. Die Musici, höre ich, sprechen auch hinter meinem Rücken Guts davon. Könnten wir nur, wenn's fertig ist, persönlich drüber konferieren!

Wie freue ich mich, wenn Sie den ‚Theodoro‘ erhalten!“

Und sechs Tage später, am 4. Dezember, lobt Goethe schon wieder:

„Ich möchte Ihnen, lieber Kayser, recht oft und viel sagen, wie sehr uns Ihre Komposition Vergnügen macht. Ich gehe sie nun mit den Sängern durch, und es gehen ihnen auch Lichter auf; sie haben Freude daran und bemühen sich um den Ausdruck. Mit Freunden überlege ich das Werk und, wenn es ganz fertig ist, sollen Sie eine ausführliche Rezension nach unserer Art davon erhalten.

Das Terzett ist sehr brav und die letzte Arie herzlich artig. Die Übergänge aus dem Rezitativ zur Arie haben Sie recht glücklich behandelt. Der Einfall bei „Zaudre nicht, die Zeit vergeht“ ist launig und unerwartet usw. Fahren Sie ja recht fleißig fort und schicken mir so bald als möglich etwas! Die Arie „Ach, was soll ich denn gestehen“ ist gut behandelt, und „Nur in stillen . .“ wird immer angenehmer, je öfter man's hört; man wird die Melodie nicht wieder los.

---

*) So singt Scapine im zweiten Aufzuge.

. . . Wir müssen nun auf alle teutschen Operntheater Anschläge machen. Von München hab' ich Nachricht; dort sind sie im moralischen Geschmack: Das ist der schlimmste für den Künstler und der glücklichste für den Pfuscher! — Man kann ihnen doch auch Etwas nach dem Gaumen brauen!"

In diesen Tagen (zu Ende 1785) hörte Goethe zum ersten Male ein Bühnenwerk Mozarts, die ‚Entführung aus dem Serail'. Die Musik gefiel den weimarischen Kennern, und das Stück ward so oft wiederholt, als es in dem kleinen Städtchen anging. Goethe war in der ersten Aufführung; es ward nur mittelmäßig gespielt, er fand den Text sehr schlecht, und auch die Musik wollte ihm nicht ein. Das zweite Mal war das Spiel so schlecht, daß er das Ende nicht abwarten mochte. Aber da sich das Lob der Musik erhielt, so wagte sich Goethe noch einmal hinein, als Bellomo es zum fünften Male gab. Nun ging es recht brav von statten; Goethe suchte den elenden Text zu vergessen, erfreute sich am Gesang und begriff jetzt den Beifall der Übrigen. Aber es kam ihm kein Gedanke, daß Mozart auch sein Komponist werden könnte; er war viel zu innig verbunden mit Christoph Kayser, der an seiner Hand einen so schönen Aufstieg nahm.

Zu gleicher Zeit zweifelte Kayser wieder, ob seine Leistung auch genüge. Goethe feuerte ihn also wiederum an.

„Über Ihren zweiten Akt ist nur eine Stimme; man wünscht nichts Anders und nichts Bessers. Möchten Sie hören, was Herder darüber sagt, der mir unter allen nahen Musikfreunden der werteste und zuverlässigste ist! Auch verschaff' ich Ihnen seine Gedanken schriftlich, wenn er einst das Ganze gehört hat. Er kann Ihnen mehr sagen als ich, er ist eine musikalischere Natur als ich.

Der erste Akt ist ihm und Andern problematischer; er hat ihn aber auch nur einmal gehört. Lassen Sie mich über den ersten Akt ausführlicher sein, ob ich gleich Dieses alles lieber bis zuletzt, wenn

Alles fertig, aufgeschoben hätte, um Sie in Ihrem Auffluge nicht durch Rückblicke zu irren! Da Sie aber mein Zurückhalten übler deuten, so sag' ich meine Meinung.

Der erste Akt ist, wie Sie ihn ganz richtig benennen, Prolog. Ich habe ihn, soviel mir möglich war, in Aktion gebracht; Sie sind dieser Handlung bescheiden gefolgt. Sie haben ihn, wie Sie sagen, (und mich dünkt: mit Recht) leicht behandelt; er soll nur gefällig, leicht vorübergehend, unterrichtend sein. Ich für meine Person bin auch überzeugt, daß er im ganzen gut und zweckmäßig ist und daß er an Ort und Stelle den rechten Effekt tun wird. Lassen Sie eine gefallende Actrice ihre Waren ausbieten, mit Eifer die Exposition vortragen, drohen usw., Scapin mit ächter Laune vom Krüppel zum lüsternen Ehemann, vom Krüppel zum Doktor übergehn, sein Abenteuer nicht erzählen, sondern a g i e r e n, die Beschreibung der Stube und der Gestelle recht bedenklich machen und das fröhliche Duettchen dieses Vorspiel krönen: ich müßte das Theater nicht kennen, wenn es nicht Effekt machte, Ihre Musik nicht Effekt machte! Eben weil sie hier nichts will, sondern nur den Geschmack, die Laune, das Geschick der schelmischen Eheleute begleitet... Alle diese Wirkung wird aber in camera sehr geschwächt, wo man kommt, um zu hören, wo man nicht s c h a u t usw. Dazu kommt noch mein detestabler Scapin und daß die Steinhart nicht ganz bequem die Höhe erreicht, so mäßig sie auch ist. Herder hat sich deswegen den ersten Akt nochmal verlangt, und ich werde ihn nächstens wiederholen.

Wieland, den ich bei solchen Proben nicht gern sehe,*) kam zufällig dazu. Der erste Akt wollte ihm nicht zu Halse; bei'm zweiten kam er, ohne daß ein Mensch ein Wort sagte, so zurück, daß er ganz und gar auf's höchste davon eingenommen ward. Auch von ihm sollen Sie, wenn das Werk fertig ist, ein schriftlich Wort haben. Sonst hat niemand Bedeutendes, außer Herrn v. Einsiedel, die Musik gehört; auch er fand, wie ich, den ersten Akt gefällig und angenehm, wenn auch in einem andern Geschmack wie den zweiten, den er höchlich preist.

---

*) Weil Wielands e r s t e Urteile immer zu lebhaft, allzu rühmend oder verdammend waren.

Die Musici gelten bei mir am wenigsten. Es ist Nichts beschränkter als ein mittelmäßiger Artiste, besonders ein Musikus, der nur ausführen sollte und verführt wird, selbst zu komponieren. Doch sind sie das nächste Publikum und nicht zu verachten.

Möchte ich doch durch alles Dieses Sie beruhigt und Sie näher zu mir herübergebracht haben! Da wir mehr miteinander arbeiten werden, ist mir sehr daran gelegen, daß es mit Freiheit des Gemüts und offener Übereinstimmung geschehe.

Noch eins! Ich sehe aus Ihrem Briefe, wie auch aus einigen vorigen, daß Sie manches Allgemeine, was ich einmische, auf Ihre Arbeit anwenden und es als Winke ansehen, die ich geben will. Ich erkläre aber feierlich hiermit für immer, daß ich, was ich allgemein sage, nicht auf Ihre Arbeit angewendet haben will. Wenn ich etwas darüber zu sagen habe, verspreche ich es grade zu sagen. So weiß ich zum Exempel nicht, bei welcher Gelegenheit ich von Übereilung der Handlung gesprochen habe. In Ihrer Komposition ist mir Nichts zu geschwind, noch zu langsam. Das einzige Duett „Aus dem Becher" gefällt mir am besten, wenn ich es andante grazioso vortragen lasse. Das Pedantisch-Einladende des Doktors, Scapinens dankbare Weigerungen nehmen sich mir da am besten aus. Auch liebt man das Duett so sehr, daß man sich gern dabei verweilt.

Das Terzett macht großen Effekt und wird noch größeren machen, wenn die Handlung, das Durcheinanderrennen, Stillestehen, Pausieren, Aushalten der Geberden dazukommt. Morgen werde ich endlich das Ganze zusammen hören. Ein gutes Waldhorn kommt, wie gerufen, aus Paris."

Der Brief war lang geworden, und doch schrieb Goethe am nächsten Tage*) noch vor der Probe weiter daran. Ihm waren jetzt doch auch die Schwächen seines Textes vor die Seele getreten: Nur drei Personen vier Akte hindurch! Und alle Drei: Habgierige und Schelme, die kein Mitgefühl, keine Neigung erwecken! Nur List und Täuschung wird vorgeführt! Daran war nun nichts mehr zu ändern; aber der Operetten-

*) 23. Dezember 1785.

dichter war jetzt im Zuge; er konnte jetzt schon ein besseres Stück sich ausdenken. Er mußte nur die Bedürfnisse der Operetten-Bühne noch immer klarer erkennen.

„Seien Sie nun auch so bald als möglich mir mit Ihren Anmerkungen zur Hand: das lyrische Theater selbst betreffend! Denn ich arbeite immer fort, und je eher Sie mir Ihre Ideen mitteilen, desto eher kann ich sie nutzen.

Sie sehen an unserm Stück, wo ich hinaus will. Sie können, wenn Sie es mit ‚Erwin', mit ‚Claudinen' zusammenhalten, sehen und urteilen, wie ich zugerückt bin und wie ich über diese Art Kunstwerke denke. Auch bei diesem letzten habe ich wieder gelernt und ich wünsche sehr, von Ihnen auch hierüber zu hören. Ich habe schon wieder eine neue [Oper] zu sieben Personen angefangen: also tun Sie bald dazu, ehe ich fortfahre! In dieser werde ich auch für die Rührung sorgen, welche die Darstellung der Zärtlichkeit so leicht erregt und wonach das gemeine Publikum so sehr sich sehnt. Es ist auch natürlich: jeder Laffe und Läffin sind einmal zärtlich gewesen, und an diesen Saiten ist leicht klimpern! Um höhere Leidenschaften und Geist, Laune, Geschmack mitzuempfinden, muß man ihrer auch fähig sein, sie auch besitzen . . . . .

Meine sieben Personen und ihr Wesen durcheinander unterhalten mich manchmal, besonders wenn ich zu Pferde Tagereisen machen muß und unterwegs nichts Klügeres zu denken habe. Einigen geschmackvollen Personen habe ich den Plan vorgelegt, und ich kann Beifall hoffen. Jetzt, da ich Ihre Probe habe, macht mir das lyrische Theater mehr Mut. Könnte ich nur um Ihretwillen meine Sprache zur italienischen umschaffen, damit ich Sie schneller in's große Publikum brächte! Indessen, was nicht zu ändern ist! . . Behalten Sie nur guten Mut und seien Sie überzeugt, daß Sie mir große Freude machen!"

Und dann einige Tage nach der Probe:

„Nunmehr, lieber Kayser, habe ich die beiden Akte mit Musik gehört und freue mich derselben recht sehr. Das neue Waldhorn,

das sich Stärke und Delikatesse in Paris geholt hat, merkte man gar eigen.

Die Arie „Arm und elend“ ruckt auch zu. Ich habe bemerkt, daß mir Alles, was Scapin als Bettler singt, recht ist; nur des Doktors Person scheint mir nicht gut ausgedrückt.*) Ich bin deswegen mit Herdern zugleich auf den Gedanken gekommen, es als Duett einmal probieren zu lassen. Höchstwahrscheinlich liegt es am Sänger. Herder sagte: es sei höchst unwahrscheinlich, daß der Komponist, der den Doktor selbst so launisch eingeführt, ihn in seinem Repräsentanten verfehlt haben sollte. (Denn gewiß, an der Rolle des Doktors ist nichts zu erinnern!) Herder würde mich sehr schelten, wenn er wüßte, daß ich Ihnen Das alles schreibe. Er verlangt ausdrücklich, daß ich Sie nicht stören solle. Sie glauben nicht, wie sehr ihn die Musik immer mehr und mehr einnimmt. Es geht auch Jedermann so. Sie können zufrieden sein! Ich bin es sehr, und hoffe auf die folgenden Akte, ist mir doch, wie ich hoffte, Ihre Komposition eine der besten Freuden des Winters geworden. Ihre Akkompagnements sind sehr glücklich und entspringen so innerlich aus der Melodie, wie die Melodie aus dem Gedichte, daß Alles zum schönsten Ganzen wird. . . .“

Einen so großen Brief hatte Goethe wohl seit Jahren nicht geschrieben; Kayser antwortete ihm ebenso ausführlich und gedankenreich. Goethe hatte von ihm Kritik verlangt, Winke für zukünftige Arbeit; Kayser verschwieg nicht, was ihm bei dem gegenwärtigen Texte im Wege war und was die italienischen Opern, also z. B. der ‚König Theodor‘ voraus zu haben schienen. Der Dichter ging am 23. Januar (1786) wiederum liebreich auf Kaysers Gedanken ein:

„Ganz recht sagen Sie von meinem Stücke, daß es gewissermaßen komponiert sei; man kann in eben dem Sinne sagen, daß

*) D. h. Scapin als Doktor; er erzählt der Scapine seine letzten Erlebnisse und macht ihr dabei abwechselnd einen krüppelhaften Bettler und den Doktor, den er in der Gestalt des Bettlers täuschte, vor.

es auch gespielt sei. Wenn Sie bei dem Gleichnis bleiben wollen: die Zeichnung ist bestimmt, aber das Ganze helldunkel, insofern es nicht schon in der Zeichnung liegt: die Farbengebung bleibt dem Komponisten. Es ist wahr, er kann in der Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel! Wie hoch haben Sie sich über den Gemeinplatz der Melodien und Melancholien des Wasserfalls und der Nachtigall erhoben! Ich habe das Stück in Absicht auf Sie gemacht, Sie verstehn mich und übertreffen meine Erwartungen. Mein nächstes ist wieder für Sie, wenn Sie's wollen; wir werden uns schon besser verstehn, und sonst habe ich mit Niemand für's erste zu schaffen.

Die andere Bemerkung ist leider ebenso richtig: daß das Stück für ein musikalisches Drama zu angezogen, zu angestrengt ist, zuviel Arbeit für drei Personen. Dazu kann ich nun nichts sagen, als daß ich keins wieder so machen werde, ob ich gleich ein allerliebstes Sujet zu drei Personen noch habe, das fast noch reicher und toller als dieses ist.

Jede Erfindung hat etwas Willkürliches. Mein höchster Begriff vom Drama ist rastlose Handlung. Ich dachte mir das Sujet, fing an und sah zu spät, daß es zum musikalischen Drama zu überdrängt war. Ich sann auf Mittel und ließ es über ein halb Jahr liegen; endlich endigt ich's, und so ist es nun. Es ist ein Bravourstück: haben wir keine Akteurs dafür, so mögen sie sich daran und dazu bilden! Es ist wahr, der Sänger will physisch mehr Ruhe haben. Zu laufen, zu springen, zu gestikulieren, sich zu balgen und zu singen, so etwas geht wohl in einem Final, aber durchaus, fühl ich wohl, ist's zu toll. Das nächste ist in allem Sinne sedater."

„Ihre Erinnerungen wegen des Rhythmus kamen zur rechten Zeit. Ich will Ihnen auch darüber meine Geschichte erzählen! Ich kenne die Gesetze wohl, und Sie werden sie meist bei gefälligen Arien, bei Duetts, wo die Personen übereinstimmen oder wenig von einander in Gesinnungen und Handlungen abweichen, beobachtet finden. Ich weiß auch, daß die Italiener niemals vom eingeleiteten fließenden Rhythmus abweichen und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter

die ewigen Jamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Maßen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin. Vorzüglich hat mich Gluckens Komposition dazu verleitet. Wenn ich unter seine Melodien statt eines französischen Textes einen deutschen unterlegte, so mußte ich den Rhythmus brechen, den der Franzose glaubte sehr fließend gemacht zu haben; Gluck aber hatte wegen der Zweifelhaftigkeit der französischen Quantität wirklich Längen und Kürzen nach Belieben verlegt und vorsätzlich ein andres Silbenmaß eingeleitet, als Das war, dem er nach dem Schlender hätte folgen sollen. Ferner waren mir seine Kompositionen der Klopstockschen Gedichte, die er in einen musikalischen Rhythmus gezaubert hatte, merkwürdig. Ich fing also an, den fließenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr: ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiß geschieht, wenn ich nur zu lesen, zu deklamieren brauche. Ebenso in Duetten, wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind, den Parallelismus zu vernachlässigen oder vielmehr: ihn mit Fleiß zu zerstören. Und wie es geht, wenn man einmal auf einem Wege oder Abwege ist: man hält nicht immer Maß!

Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärkt, daß der Musikus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt. Und haben Sie nicht selbst Rezitativstellen auf eine unerwartet glückliche Weise in rhythmischen Gang gebracht?

Doch es ist genug, daß Sie es erinnern, daß es Ihnen hinderlich ist, und ich will mich wenigstens in acht nehmen und, ob ich gleich nicht ganz davon lassen kann, so will ich Ihnen in solchen Fällen eine doppelte Lesart zuschicken und, wenn ich es ja versäumen sollte, auf Ihre Erinnerung jeder Zeit nachbringen. . . .

Lassen Sie mich noch Einiges sagen, was hierher einschlägt! Meistermäßig haben Sie das Duett „Aus dem Becher“ behandelt und auf das glücklichste den Parallelismus der Worte genutzt, und es ist mir schon auf das Duett „Nimm, o nimm“ zum voraus wohl, wo Sie gewiß das Ihrige getan haben. Meine Idee dabei war, daß der Akt auslaufen sollte, und, indem Beide Scapinen auf dem

Rollsessel hineinschieben, dieses Final mit dem „Stille, stille, fort, fort!“ gleichsam verklingen sollte, damit das Final des ganzen Stücks desto brillanter vorsteche und überhaupt jeder Akt anders endige. Die Trompeten und Pauken nehmen sich herrlich am Ende des zweiten aus, und alle Weiber freuen sich über das „Wir haben ihn“ und singen „gefangen, gefangen“ chorus mit. Neulich haben wir in der Ordnung die Arie „Gern in stillen“ nach dem Tanze dal segno wiederholt, wo sie sich herrlich und befriedigend ausnimmt. Überhaupt wird Jedermann jedes Mal die Musik lieber, und unsere Proben sind für uns indessen gut, die wir nicht Partituren lesen und uns wie der glückliche Komponist eine Oper im Kopfe aufführen können, (ob ich gleich nie ohne heimlichen Ärger noch eine Probe verlassen habe!).

Daß Scapin im vierten Akte gewissermaßen sich der Zärtlichkeit nähert, werden Sie schon leiten und führen. Der Musikus kann Alles; das Höchste und Tiefste kann, darf und muß er verbinden, und bloß in dieser Überzeugung habe ich mein proteusartiges Ehepaar einführen können. Und wollte noch tolleres Zeug wagen, wenn wir rechte Sänger, Akteurs und ein großes Publikum vor uns hätten!“

Auch seine früheren Singspiele hätte Goethe jetzt gern in eine bessere Form gegossen. Und ebenso sprach er sich über die nächste neue Oper wieder aus: diesmal werde er es von vornherein richtiger anfassen.

„Überhaupt wollen wir an der nächsten nicht eher zu komponieren anfangen, bis wir über das Stück einige Briefe gewechselt. . . . . Wie wünscht' ich Ihnen überhaupt den Plan der neuen Oper vorlegen zu können! Im Modell kann man noch rucken und drucken; wenn der Stein zugehauen ist, nicht Hand und Fuß mehr wenden. Eigensinnig bin ich garnicht, Das wissen Sie, ehe zu leichtsinnig in diesen Dingen. . . .

Kayser hatte geklagt, daß ihm seine Musik so schwer und mühsam vorkomme, wenn er diejenige Paesiellos ansehe. Goethe tröstete:

„Die Leichtigkeit, die Sie am ‚Re Theodoro‘ rühmen, gibt sich bloß durch die lebendige Übung; sie fehlt mir selbst noch bei meinen Arbeiten. Der Einsame möchte gern das Werk in sich vollkommen haben und erschwert sich's selbst: wer für Menschen arbeitet, sieht, daß eine relative Vollkommenheit wirkender ist und bequemer hervorgebracht wird; dieser Begriff leitet ihn, und seine Werke werden wirklich vollkommener, indem sie mehr lebendige Folgen haben. . . .“

Und er schloß das Gespräch: „Da ist denn allerlei zum Nachdenken! Und auf Jahre hinaus Arbeit! Es kommt nur darauf an, wenn unser erstes Stück fertig ist, daß wir uns ein Publikum suchen, damit Alles lebendig werde und auch etwas eintrage“.

Das große Publikum war jetzt noch nicht zu erfassen, aber die Meinungsmacher suchte Goethe jetzt schon auf Kayser vorzubereiten; der Gräfin Tina Brühl, die mit den Dresdner Musikern befreundet war, erzählte er von ihm: Kayser sei ein „homme de génie, d'ailleurs solitaire et inconnu“, und an Fritz Jacobi in Düsseldorf berichtete er: „Eine neue komische Oper von mir macht mir viel Freude; es wird mit derselben ein Komponiste hervortreten, dergleichen sich nicht viele im Stillen bilden“. Und so hoch war seine Meinung von Kayser, daß er ihn sogar beklagte, weil er nicht bessere Arbeit habe, als Goethesche Texte zu umtonen; gleichzeitig beklagte der Dichter sein eigenes neuestes Geisteskind, die entstehende Operette von den ‚Ungleichen Hausgenossen‘, weil sie in deutscher Sprache für deutsche Bühnen entstand. So schrieb er an die vertrauteste Freundin:

„Meine arme angefangene Operette dauert mich, wie man ein Kind bedauern kann, das von einem Negerweib in der Sklaverei geboren werden soll. Unter diesem ehernen Himmel! (Den ich sonst nicht schelte, denn es muß ja keine Operetten geben!)

Hätt' ich nur vor 20 Jahren gewußt, was ich [jetzt] weiß! Ich hätte mir wenigstens das Italienische so zugeeignet, daß ich für's Lyrische Theater hätte arbeiten können, und ich hätte es gezwungen!*) Der gute Kayser dauert mich nur, daß er seine gute Musik an diese barbarische Sprache verschwendet!"

Sehnsucht nach Italien spricht aus diesen Zeilen, aber angeregt waren sie diesmal durch ein aufmerksames Lesen des Theaterkalenders, den Ottokar Reichard in Gotha jährlich herausgab. Wie armselig stellte sich in diesem Büchlein

*) Wir erinnern uns, daß Goethe tatsächlich vor zwanzig Jahren einen italienischen Operntext versucht hatte. Es ist früher auch schon angedeutet, daß die fremde Sprache als solche auch vom Standpunkte der Kunst aus Vorzüge hat. Sie ist eine weitere Entfernung vom Wirklichen, Alltäglichen, Rohen. Heute noch erneuert sich immer wieder die Erfahrung, daß lateinische Gesänge eine besondere Feierlichkeit vor deutschen voraus haben. Als der dreizehnjährige Zelter, ein frischer Berliner Junge, das erste Singspiel in deutscher Sprache hörte, den ‚lustigen Schuster', war ihm der Eindruck „durchaus widerwärtig"; so sehr war er schon von der italienischen Oper verwöhnt, die er als Zwölfjähriger kennen gelernt hatte. Damals hatte ‚Fetonte' (Phaeton) von Graun im Opernhause den stärksten Eindruck auf ihn gemacht. „Die italienische, und überhaupt eine fremde Sprache schien mir notwendig, ja natürlich zur Darstellung so wunderbarer Dinge; daher kam es mir denn niemals unschicklich vor, Helden singend sterben zu sehen, wogegen ich oft genug die Einwendungen der damaligen Kritik anhörte. Und indem ich dem Wunderbaren seine eigene Natur zugestand, konnte es mich vielmehr erschrecken, wenn ich an den Schauspielern einen Ausdruck erkannte oder Bewegungen wahrnahm, die das Untergeordnete, Alltägliche verrieten. In späteren Jahren habe ich mich dessen immer erinnert, wenn ich hörte, daß Friedrich der Große auf seiner Bühne durchaus keine andere als ausländische Subjekte angestellt wissen wollte, und fand seine Meinung hierin ganz gründlich." (Zelters Erinnerungen, mitgeteilt von Rintel.)

das deutsche Theaterwesen dar! Und besonders, wenn man nach dem ‚Lyrischen Theater' fragte, offenbarte sich, „daß überall nichts ist und nichts sein kann".*)

* * *

In denselben Jahren, wo Goethes Liebe und Vertrauen zu Kayser wuchs, entfremdete er sich der schönen Korona. Die gemeinsame Tätigkeit führte sie nicht mehr so oft wie früher zusammen, denn Bellomo und seine Leute besorgten jetzt die Theater-Unterhaltung für Hof und Stadt, und Goethe war in ernstere Geschäfte verwickelt worden. Aber auch Mißverständnis und Kampf gab es zwischen den Beiden; Goethe hegte Verdacht gegen die schöne Sängerin — wir wissen nicht: welchen — und sie ärgerte ihn nach Frauenart, als sie ein Nachlassen seiner Bewunderung und Freundschaft spürte. Einer offenen Aussprache gingen Beide aus dem Wege, denn Beide wollten über ihre Geheimnisse nicht reden. „Wollte Gott, Du möchtest ohne Erklärung Frieden machen und mir verzeihen," schrieb ihr Goethe eines Tages. „Das Vergangene können wir nicht zurückrufen, über die Zukunft sind wir eher Meister, wenn wir klug und gut sind. Ich habe keinen Argwohn mehr gegen Dich; stoß' mich nicht zurück und verdirb mir nicht die Stunden, die ich mit Dir zubringen kann!" Auch dies zutrauliche Zureden half nicht, denn „das Vergangene können wir nicht zurückrufen".

Im Jahre 1786 ließ Korona ihre Kompositionen drucken, wie es der Herr v. Seckendorff vor ihr mit den seinen getan hatte; Goethe war unter den Vorausbestellern, ebenso seine geliebteste Freundin, Charlotte v. Stein; Korona aber gab

*) An Ch. v. Stein, 26. Januar 1786.



Korona Schröter
Von Kraus



unter 25 Liedern nur zwei desjenigen Dichters, der ihr am nächsten gestanden.*)

*) „25 Lieder. In Musik gesetzt von Korona Schröter. Weimar 1786. Annoch bei mir selbst, und in Kommission in der Hoffmannischen Buchhandlung." Ein Neudruck davon erschien im Jahre 1907 im Insel-Verlage in 225 Abzügen. Dr. Leopold Schmidt gab ein Nachwort dazu und beurteilte darin auch den Wert der Kompositionen: „Schon in der Wahl ihrer Gedichte zeigt Korona Vorliebe für das Volkstümliche. Der Einfluß von Komponisten wie Hiller, J. A. P. Schulz und Reichardt ist unverkennbar. Dagegen fehlt so ziemlich Alles, was Koronas Herkunft vom Oratorium und ihre Vertrautheit mit der italienischen Oper verriete. Kaum daß sich einmal eine Mozartsche Wendung einschleicht. Mit dem steif-verzierten Wesen der absterbenden Odenkomposition haben ihre schlichten Weisen nichts mehr zu tun; sie sind, frisch oder sinnig, immer natürlich. Freilich nicht eben bedeutend. Es ist Alles mehr oder weniger anempfunden, und etwas Persönliches gewinnt der musikalische Ausdruck nirgends. Bescheiden in den Mitteln, etwas ängstlich zurückhaltend in ihrer Verwendung, zeigt die ehemalige Schülerin Hillers nicht mehr als einige Gewandtheit, im Stile ihrer Zeit zu musizieren. Die immer strophische Struktur ist so einfach wie ihre für Klavier oder Gitarre gedachte Begleitung. Die Fassung ist außerordentlich knapp; Vor- und Zwischenspiele fehlen gänzlich, zuweilen nur sind einige abschließende Instrumentaltakte angefügt. Die Harmonien bewegen sich in der Tonika und den beiden Dominanten mit gelegentlicher Benutzung der phrygischen Kadenz. Die Diatonik wird ausnahmsweise einmal durch ein chromatisches Intervall gewürzt. Aber die Worte sind meist gut deklamiert, die Melodien wirksam gegliedert und der Satz durchaus sauber."

Die beiden Goetheschen Texte sind: „Als ich noch ein Knabe war, sperrte man mich ein" und der ‚Erlkönig' (S. 119). Leopold Schmidt urteilt über letzteren: „Korona erschöpft in keiner Weise den dramatischen Stimmungsgehalt; sie bietet eine einfache Melodie, die sich den einzelnen Strophen nur notdürftig anpaßt und verzichtet auf jede Charakterisierung in der Begleitung; diese Melodie, die sie als

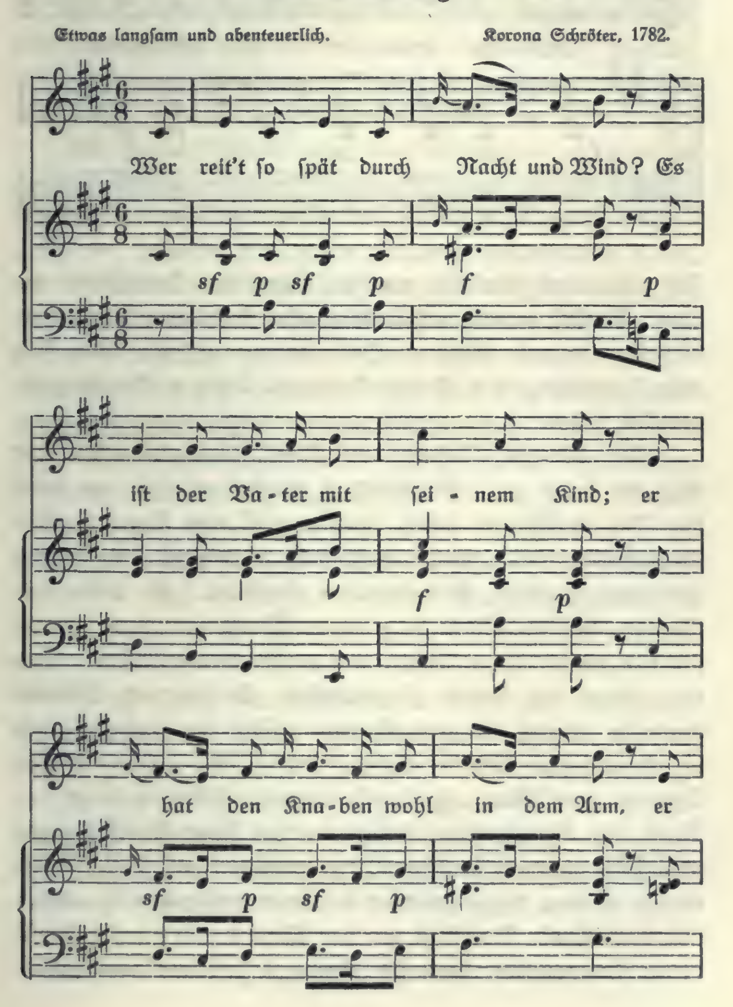
Goethe entfernte sich in diesen Jahren auch von anderen Freunden in Weimar: seine Arbeitslast und Amtssorgen waren eine offenbare Rechtfertigung, seine Hingegebenheit an Frau v. Stein, die auch am liebsten abseits der großen Gesellschaft mit ein paar Freunden lebte, trennte ihn noch mehr von der Welt. Recht schweigsam machte ihn auch seine und anderer Leute Unzufriedenheit über die Entwicklung des Herzogs, der von der Verwaltung seines Ländchens weg nach Kriegsruhm und großer Politik strebte, und endlich seine Unzufriedenheit mit sich selber, daß er, der Künstler, sich in dies Hof- und Amtsstuben-Joch begeben. Er taugte nur wenig mehr für das gesellschaftliche Treiben und gar nicht mehr zum Veranstalten neuer Späße und Feste; seine Wünsche und Hoffnungen flogen am liebsten in die Ferne. So kam es auch, daß er mit dem Freunde in Zürich Operetten von Wert schaffen wollte, und
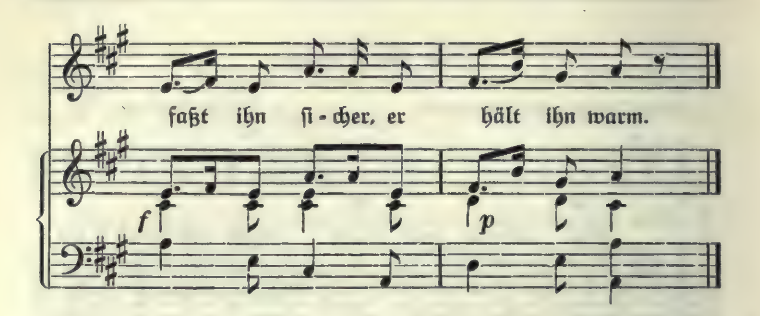
---

Fischerin in der ersten Aufführung vor sich hinsummte, entsprach aber der dramatischen Situation und dem praktischen Bedürfnis der Darstellerin, wovon man sich überzeugen konnte, als das Singspiel 1894 in Tiefurt „auf dem natürlichen Schauplatz an der Ilm" für die Teilnehmer am Goethe-Tage und ebenso einige Jahre später von Straßburger Goethefreunden wieder aufgeführt wurde."

Friedländer hat die beiden erwähnten Lieder Goethes in Koronas Komposition in seiner Sammlung für die Goethe-Gesellschaft von 1896 und fünf andere Melodien Koronas 1902 in einer Festschrift für die gleiche Gesellschaft wiedergegeben. Sein Urteil ist etwas günstiger: „Als Komponistin macht sie einen ganz erfreulichen Eindruck. Ihre überaus einfachen Lieder zeugen von musikalischer Intelligenz und treffen zum Teil vortrefflich die Stimmung." Vom ‚Erlkönig' rühmt auch er, daß Korona das Rechte für die Szene getroffen habe: „Die Fischerin singt bei der Arbeit, halb mechanisch, das ihr längst vertraute Lied, etwa wie Gretchen sich den ‚König von Thule' vorsummt."

Der Erlkönig.





sich andauernd fernhielt von der Operetten-Gesellschaft am Orte. Freilich war sie mittelmäßig, aber sie brachte doch manch leidliches, manch hübsches Stück heraus, und sie hätte sich eine Einwirkung des Herrn Geheimen Rats v. Goethe gern gefallen lassen.

Die übrigen Dichter am Orte freundeten sich mit Bellomo besser an. Siegmund v. Seckendorf, der nur noch bis 1784 in Weimar blieb, steuerte noch eine Operette ‚Der Blumenraub' bei. Sehr eifrig half namentlich der andere Hofmann Friedrich Hildebrand v. Einsiedel. Er liebte das Theater und die Musik in gleichem Maße und hatte gerade für das opernmäßige Dichten ein entschiedenes Talent. Das war schon mit seinem Zigeunerstück ‚Adolar und Hilaria' bewiesen, woran sich im Sommer 1780 die Hofgesellschaft im Ettersburger Walde ergötzte; jetzt (1786) lieferte er eine Oper in zwei Akten: ‚Zauber-Irrungen'. Leider hatte er nur Wolf als Komponisten; daher wurden seine Bearbeitungen oder Übersetzungen fremder Texte wichtiger: auf diese Weise konnte er über die beliebtesten Tonsetzer verfügen und erwarb sich zugleich ein Verdienst um das Theater und um die Musik dieser Komponisten, denn die bisher bei den Theatergesell-

schaften vorhandenen Verdeutschungen waren sehr rohe Arbeit. So verbesserte er die Worte zu den Opern ‚Schule der Eifersüchtigen' (Musik von Salieri), ‚Der Barbier von Sevilla', ‚Die Infantin von Zamora', ‚Das Narrenhaus' und ‚Die Zigeunerin' (alle von Paesiello komponiert).

Ein junger Literat aus einer verarmten weimarischen Familie, Christian August Vulpius*), machte sich an dasselbe Geschäft; er war mit Kranz befreundet, der nach dem Fortgange des Benedikt Krauß als Bellomos Kapellmeister diente, und arbeitete mit ihm Hand in Hand; was Vulpius verdeutscht oder umgebildet hatte, richtete Kranz musikalisch zu. So entstanden in trefflichen deutschen Formen ‚Der betrogene Geizige' (Paesiello), ‚Der Liebestrank' (Piccini), ‚Die Schatzgräber' (Cimarosa), ‚Unter zwei Streitenden siegt der Dritte' (Sarti). Ein anderer junger Schriftsteller, der gleichfalls weimarischen Ursprungs und ein Altersgenosse von Vulpius war: August Kotzebue, hatte nach Vollendung seiner Universitätszeit die Bellomoschen Vorstellungen auch fleißig besucht. Sein Schicksal führte ihn nach Rußland; dort, am Liebhaber-Theater zu Reval, entwickelte er sich rasch zum fähigen Bühnendichter. Eins seiner ersten Stücke, ein Schauspiel mit Gesang: ‚Der Eremit auf Formentera', schickte er heim zur Vaterstadt; Wolf fertigte die Musik und Bellomo brachte es auf die Bühne.

Durch diese weimarischen Texte gewöhnten sich Schauspieler und Publikum erst an das Bessere, und nun empfanden sie es ärgerlich, wo ihnen noch unsinnige oder holperige Verse zu schöner Musik zugemutet wurden, wie etwa bei dem ‚ver-

*) 1762—1827, der nachmalige Schwager Goethes.

folgten Unbekannten' von Anfossi oder der ‚Höhle des Trophonios' von Salieri'*).

Goethe achtete nicht viel auf diese nützliche Tätigkeit in seiner Nähe; er entbehrte in Weimar immer noch den Musiker, wie er ihn brauchte. Mit dem aufgeblasenen Kapellmeister Wolf wollte er nichts zu tun haben. Goepfert hatte keinen Ehrgeiz, als Komponist zu gelten, und sein Schüler Kranz, mochte er sonst in seinem Handwerke tüchtig sein, trat als Tondichter auch noch nicht hervor. Von den damaligen Kantoren und Organisten neben Wolf: Liebeskind, Rudolph, Göckingk und Werner kam dem Dichter auch keiner nahe; Goethe war eben in Weimar kein Künstler neben anderen Künstlern, sondern der Herr Geheime Rat und der Freund des Fürsten. So erklärt es sich, daß ein junger weimarischer Musiker, Johann Friedrich Adam Eilenstein, 1782 fünfundzwanzig ‚Lieder von beliebten Dichtern Teutschlands' in seiner Komposition in Weimar drucken ließ, ohne den Herrn v. Goethe unter die „beliebten Dichter" einzubeziehen.**) Unter den fünfundzwanzig ersten gedruckten Liedern der Korona waren zwei von Goethe gewesen; als sie 1794 eine zweite Sammlung herausgab, fehlte dieser Dichter ganz.

Eine Ablösung von Weimar ging in des Dichters Herzen vor sich; seine Hoffnungen und Wünsche wohnten schon längst in der Ferne.

---

*) Daß diese weimarische Textverbesserung schon zu Bellomos Zeiten in Gang kam, ist wenig bekannt, obwohl Ernst Wilhelm Weber schon 1856 in seinen Aufsätzen für das ‚Weimarische Sonntagsblatt' darüber berichtet hat.

**) Eilenstein oder Eulenstein wurde 1786 Organist der Stadtkirche und bekam auch ein Amt in der Theaterkapelle. Als Tonsetzer trat er nicht mehr hervor.

Kaysers Sendungen regten ihn in seiner weimarischen gewollten Einsamkeit immer wieder auf und an. Im Februar (1786) hatte er den Anfang des dritten Aufzugs und dazu neue briefliche Betrachtungen des Musikers. Kayser zeigte sich schon sehr verlangend nach dem nächsten Text und wünschte sich namentlich auch eine ernste oder „große" Oper von Goethes Schöpfung; er fühlte wohl selber, daß er zu schwerblütig war, um komische Vorgänge musikalisch zu begleiten und ihre Lustigkeit noch zu steigern. Goethe erwiderte gütig wie immer, den Glauben des Kleingläubigen stärkend:

„Wenn wir uns noch eine Zeit lang wechselweise erklären, so werden wir uns gewiß verstehen und vereinigen. Mir sind die Meinungen eines Künstlers, der das Mechanische seiner Kunst verstehet, immer höchst wichtig, und ich setze sie über Alles. Es kommt nicht darauf an, was man mit dem einmal gegebenen Organ machen will, sondern was man machen kann. Sie werden in der Folge sehen, inwiefern Sie mich bekehrt haben, und je mehr wir zusammen arbeiten, je übereinstimmender werden wir wirken.

Lassen Sie uns jetzt vor allen Dingen die erste Oper endigen! Sie sollen alsdann einige Stücke und eine Übersicht von der zweiten erhalten und auch nach Belieben sogleich daran anfangen. Sodann bin ich bereit, auch zu einer ernsthaften Oper zu helfen, über deren Manier wir uns zum voraus vergleichen müssen. Wir werden am besten tun, dem Fußpfad des Metastas zu folgen, ein erhabenes, rührendes Sujet zu wählen, nicht über sechs Personen zu steigen, weder allzugroße Pracht noch Dekorationen zu verlangen, für Chöre zu sorgen usw. Das alles wird sich finden, wenn wir der Sache näher kommen und uns durch die opera buffa erst mit- und aneinander gebildet haben.

Für unser gegenwärtiges Werk lassen Sie sich nicht bange sein, es wird sich schon forthelfen! Es werden sich Entrepreneurs und Akteurs finden, um die Aufführung möglich zu machen, haben sie doch jetzo in Mannheim den ‚Götz von Berlichingen' wieder

hervorgesucht, nachdem man ihn zehn Jahre als einen allzu schweren Stein hatte liegen lassen."

Zu Anfang Mai hatte Goethe den Schluß von Kaysers Arbeit in Händen.

„Ich habe nun den ganzen vierten Akt und wünschte, ich könnte Ihnen alles Gute sagen, was ich darüber denke. Auch bei dem Schluß hat Ihnen der gute Geist beigestanden, und ich muß mich in Geduld fassen, daß ich ihn nicht sobald mit allen Instrumenten hören kann. Es wird mir gewiß die größte Freude sein, wenn er einmal ganz vor meiner Seele erscheinen wird . . .

Der Dichter eines musikalischen Stückes, wie er es dem Komponisten hingibt, muß es ansehn wie einen Sohn oder einen Zögling, den er eines neuen Herren Dienste widmet. Es fragt sich nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will. Glücklich, wenn er das Handwerk besser versteht als die ersten Erzieher! . . .

Gewiß, ich bin Ihnen recht viel Dank schuldig! An einem glücklichen Ende zweifle ich nicht und wünsche nur eine glückliche Aufführung."

Aber die Gedanken waren bei Beiden jetzt schon öfter auf die künftigen Werke gerichtet; sie fühlten die Mängel des eben geendigten mehr, als sie sich selber eingestanden. Kayser betonte jetzt: rasche, vorwärtsdrängende Handlung, eine Tugend des gesprochenen Dramas, könne für die Oper ein Fehler sein, denn die Musik entfaltet ihren Glanz am liebsten da, wo die Handlung stille steht. Goethe sah es auch wohl ein.

„Was ich übrigens an dieser unserer ersten gemeinsamen Arbeit gelernt habe, wird das zweite Stück zeigen, das ich ausarbeite, und auch bei diesem wird wieder zu lernen sein, und so immer weiter.

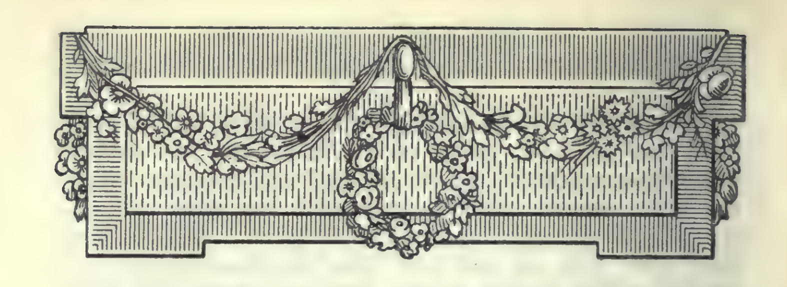
Was Sie von dem Gang der Oper sagen, finde ich sehr gut. Die Momente sollen nicht so rasch wie in einem Schauspiele folgen,

der Schritt muß schleichender, ja, an vielen Orten zurückgehalten sein. Die Italiener haben die größten Effekte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Not am allgemeinen Faden des Plans hängen. Man verlangt nicht vom Fleck, weil das Ganze nicht interessiert, weil einem an jedem besonderen Platze wohl wird. Doch hat auch Das seine Unbequemlichkeiten; unter anderem ist diese Manier an dem völligen Diskredit des dritten Akts schuld. Kluge Köpfe der neueren Zeit haben dagegen gearbeitet, wie der Verfasser der ‚Filosofi ignoranti‘ und des ‚Re Theodoro‘ . . .“

Und wieder erwacht Goethes Verlangen nach dem Lande der Musik, nach der Heimat der musikalischen Sprache. Könnte er dahin fliehen! Könnte er den treu helfenden Freund mitnehmen! Könnten sie dort leben und wirken!

„Hätt' ich die italienische Sprache in meiner Gewalt wie die unglückliche teutsche, ich lüde Sie gleich zu einer Reise jenseits der Alpen ein, und wir wollten gewiß Glück machen! Leben Sie wohl, Sie einziger mir aus meiner Jugend Überbliebener, in unglaublicher Stille Herangewachsener!“





Fünftes Kapitel.

Italien.

Am dritten September 1786 begab sich Goethe auf die Fahrt nach Italien. Vielerlei zog oder trieb ihn dorthin; auch in der Musik hoffte er in jenem Hesperien viel Schönes zu hören und Wichtiges zu lernen.

Am 20. September sah er die erste italienische Oper in Italien selbst, in Vicenza. Er war reisemüde, und sein Genuß war klein. Das Stück war nur Nachahmung, nur so zusammengeflickt, nach Mozarts ‚Entführung aus dem Serail' und Favarts ‚Drei Sultaninnen'. „Die Musik hörte sich bequem an, ist aber wahrscheinlich von einem Liebhaber; kein neuer Gedanke, der mich getroffen hätte. Die Ballette dagegen sind allerliebst." Am meisten fiel dem Deutschen das Publikum auf. Das war ja ganz das Chor der Vögel, das er als „Treufreund" auf dem Ettersburger Theater zum besten gehabt!*)

„Die erste Sängerin, vom ganzen Volke sehr begünstigt, wird, wie sie auftritt, entsetzlich beklatscht, und die Vögel stellen sich vor Freuden ganz ungeberdig, wenn sie etwas recht gut macht, welches

*) In seiner Posse nach den ‚Vögeln' des Aristophanes.

sehr oft geschieht. Es ist ein natürlich Wesen, hübsche Figur, schöne Stimme, ein gefällig Gesicht und von einem recht honetten Anstand."

Das war also in diesem Lande der Kunst die erste Lehre für den Operndichter: auf die Sängerin kommt es an!

Am 28. September erreichte er Venedig. Alsbald suchte er die Kirche der Bettelmönche auf, in deren Hospital arme Mädchen im Gesang ausgebildet wurden.

„Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön, und herrliche Stimmen! Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichts. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff. Einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß, die Musik aber findet hier ein weites Feld.

Es wäre ein trefflicher Genuß gewesen, wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu tun, die er eben unterrichtete; und die Mädchen hatten das Stück oft wiederholt, sein Klatschen war ganz unnötig und zerstörte allen Eindruck, nicht anders als wenn einer, um uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte. Der fremde Schall hebt alle Harmonie auf. Das ist nun ein Musiker und *er* hört es nicht! Oder er will vielmehr, daß man seine Gegenwart durch eine Ungeschicklichkeit vernehmen soll, da es besser wäre, er ließe seinen Wert an der Vollkommenheit der Ausführung erraten. Ich weiß, die Franzosen haben es an der Art; den Italienern hätte ich es nicht zugetraut, und das Publikum scheint daran gewöhnt. Es ist nicht das einzige Mal, daß es sich einbilden läßt, Das gerade gehöre zum Genuß, was den Genuß verdirbt."

Das war die zweite Lehre.

Auch in Venedig suchte er die Oper auf, auch hier war der Eindruck: „nicht recht erfreulich".

„Es fehlt dem Poem, der Musik, den Sängern eine innere Energie, welche allein eine solche Darstellung auf den höchsten Punkt treiben kann. Man konnte von keinem Teile sagen, er sei schlecht; aber nur die zwei Frauen ließen sich's angelegen sein, nicht sowohl gut zu agieren als sich zu produzieren und zu gefallen. Das ist denn immer etwas! Es sind zwei schöne Figuren, gute Stimmen, artige, muntere, gätliche Persönchen. Unter den Männern dagegen keine Spur von innerer Gewalt und Lust, dem Publikum etwas aufzuheften, sowie keine entschieden glänzende Stimme.

Das Ballett, von elender Erfindung, ward im ganzen ausgepfiffen; einige treffliche Springer und Springerinnen jedoch, welche letztere es sich zur Pflicht rechneten, die Zuschauer mit jedem schönen Teile ihres Körpers bekannt zu machen, wurden weidlich beklatscht."

Das also hatten die Kapellmeister und Theaterleute zu bieten!

Wie stand es nun mit der Musik und Poesie im Volke? Es war dem Dichter bekannt, daß die Schiffer in Venedig noch die romantischen Heldenlieder von Ariost und Tasso sangen. Goethe wollte es mit eigenen Ohren hören, aber seinem alten Führer wurde es garnicht leicht, zwei Gondoliere zu finden, die sich auf diese alte Kunst verstanden.

„Es gehören immer Zwei dazu, welche die Strophen wechselweise singen. Wir kennen die Melodie ungefähr durch Rousseau, dessen Liedern sie beigedruckt ist. Sie hat eigentlich keine melodische Bewegung und ist eine Art von Mittel zwischen dem canto fermo und dem canto figurato; jenem nähert sie sich durch rezitativische Deklamation, diesem durch Passagen und Läufe, wodurch eine Silbe aufgehalten und verziert wird.

Ich bestieg bei hellem Mondschein eine Gondel, ließ den einen Sänger vorn, den andern hinten eintreten, und fuhr gegen

San Giorgio zu. Einer fing den Gesang an, nach vollendeter Strophe begann der Andere, und so wechselten sie mit einander ab. Im ganzen schienen es immer dieselbigen Noten zu bleiben, aber sie gaben nach dem Inhalt der Strophe bald der einen oder der andern Note mehr Wert, veränderten auch wohl den Vortrag der ganzen Strophe, wenn sich der Gegenstand des Gedichtes veränderte. Überhaupt aber war ihr Vortrag rauh und schreiend. Sie schienen nach Art aller ungebildeten Menschen den Vorzug ihres Gesangs in die Stärke zu setzen; Einer schien den Andern durch die Kraft seiner Lunge überwinden zu wollen, und ich befand mich in dem Gondelkästchen, anstatt von dieser Szene einigen Genuß zu haben, in einer sehr beschwerlichen Situation.

Mein Begleiter, dem ich es eröffnete und der den Kredit seiner Landsleute gern erhalten wollte, versicherte mir, daß dieser Gesang aus der Ferne sehr angenehm zu hören sei. Wir stiegen deswegen an's Land; der eine Sänger blieb auf der Gondel, der andere entfernte sich einige hundert Schritte. Sie fingen nun an, gegen einander zu singen, und ich ging zwischen ihnen auf und ab, so daß ich immer Den verließ, der zu singen anfangen sollte. Manchmal stand ich still und horchte auf den Einen und Andern.

Hier war diese Szene auf ihrem Platze! Die stark deklamierten und gleichsam ausgeschrieenen Laute trafen von fern das Ohr und erregten die Aufmerksamkeit; die bald darauf folgenden Passagen, welche ihrer Natur nach leiser gesungen werden mußten, schienen wie nachklingende Klagetöne auf einen Schrei der Empfindung oder des Schmerzes. Der Andere, der aufmerksam horcht, fängt gleich da an, wo der Erste aufgehört hat, und antwortet ihm, sanfter oder heftiger, je nachdem es die Strophe mit sich bringt. Die stillen Kanäle, die hohen Gebäude, der Glanz des Mondes, die tiefen Schatten, das Geistermäßige der wenigen hin und wieder wandelnden schwarzen Gondeln vermehrte das Eigentümliche dieser Szene, und es war leicht, unter allen Umständen den Charakter dieses wunderbaren Gesangs zu erkennen.

Er paßt vollkommen für einen müßigen, einsamen Schiffer, der auf der Ruhe dieser Kanäle in seinem Fahrzeug ausgestreckt liegt, seine Herrschaft oder Kunden erwartet, vor Langerweile sich

etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig weiß, diesem Gesange unterschiebt. Manchmal läßt er seine Stimme so gewaltsam als möglich hören: sie verbreitet sich weit über den stillen Spiegel. Alles ist ruhig umher; er ist, mitten in einer großen, volkreichen Stadt, gleichsam in der Einsamkeit. Da ist kein Gerassel der Wagen, kein Geräusch der Fußgänger. Eine stille Gondel schwebt bei ihm vorbei, und kaum hört man die Ruder plätschern.

In der Ferne vernimmt ihn ein Anderer. Vielleicht ein ganz Unbekannter. Melodie und Gedicht verbinden zwei fremde Menschen. Er wird das Echo des Ersten und strengt sich nun auch an, gehört zu werden, wie er den Ersten vernahm. Konvention heißt sie von Vers zu Vers wechseln. Der Gesang kann Nächte durch währen; sie unterhalten sich, ohne zu ermüden. Der Zuhörer, der zwischen Beiden durchfährt, nimmt teil daran, indem die beiden Sänger mit sich beschäftigt sind.

Es klingt dieser Gesang aus der weiten Ferne unaussprechlich reizend, weil er in dem Gefühl des Entfernten erst seine Bestimmung erfüllt. Er klingt wie eine Klage ohne Trauer, und man kann sich der Tränen kaum enthalten. Mein Begleiter, welcher sonst kein sehr fein organisierter Mann war, sagte ganz ohne Anlaß: è singolare, come quel canto intenerisce, e molto piu, quando lo cantano meglio.*)

„Man erzählte mir, daß die Weiber vom Lido (der langen Inselreihe, welche das Adriatische Meer von den Lagunen scheidet), besonders die von den äußersten Ortschaften Malamocco und Palestrina, gleichfalls den Tasso auf diese und ähnliche Melodien sängen. Sie haben die Gewohnheit, wenn ihre Männer, um zu fischen, auf das Meer gefahren sind, sich abends an das Ufer zu setzen und diese Gesänge anzustimmen und so lange heftig damit fortzufahren, bis sie aus der Ferne das Echo der Ihrigen vernehmen. Wie viel schöner und noch eigentümlicher bezeichnet sich hier dieser Gesang als der Ruf eines Einsamen in die Ferne und Weite, daß ihn ein Anderer und Gleichgestimmter höre und ihm

*) „Es ist sonderbar, wie dieser Gesang rührt. Und er tut's noch mehr, wenn sie ihn besser singen."

antworte! Es ist der Ausdruck einer starken, herzlichen Sehnsucht, die doch jeden Augenblick dem Glück der Befriedigung nahe ist."*)

* * *

Als Goethe am 20. Oktober in Rom anlangte, sah er sich alsbald von Malern, Bildhauern, Altertumsforschern umgeben; ein Musiker war nicht im engeren Kreise. Er strebte jetzt auch kaum mehr nach musikalischen Erlebnissen; er wußte nun schon, daß auch in Italien das Mittelmäßige und Verunreinigte vorherrschte. In den berühmten Kirchen sah er die Feste und Zeremonien mit an; aber selbst wenn der Papst sich vor dem Altar hin- und herbewegte, empfand er das Ganze wie einen Mummenschanz; auch die Musik ergriff ihn selten. In der Christnacht ging er mit der Menge in eine Kirche, deren Weihnachtsfeier berühmt war. Da waren Orgel und Musik so eingerichtet, „daß zu einer Pastoralmusik nichts abging, weder die Schalmeien der Hirten, noch das Zwitschern der Vögel, noch das Blöken der Schafe." Am Dreikönigstage hörte er die Messe nach griechischem Ritus. „Die Zeremonien scheinen mir stattlicher, strenger, nachdenklicher und doch populärer als die lateinischen." Aber, fährt er fort: „Auch da hab' ich wieder gefühlt, daß ich für Alles zu alt bin, nur für's Wahre nicht; ihre Zeremonien und Opern, sowie Umgänge und Ballette, es fließt Alles wie Wasser von einem Wachstuchmantel an mir herunter."**) Doch hatte ihm am Zäzilientage in der Zäzilienkirche die Musik gefallen.

*) Diese Schilderung veröffentlichte Goethe zu Anfang 1789 in Wielands ‚Teutschem Merkur'; kürzer erzählt er dieselben Vorgänge in der ‚Ital. Reise' unter dem 7. Oktober 1786.

**) Ital. Reise, 6. Januar 1787.

„Gegenüber dem Hochaltar, unter der Orgel, waren zwei Gerüste gebaut, auch mit Samt überzogen, auf deren einem die Sänger, auf dem andern die Instrumenter standen, die anhaltend Musik machten.“ .... „Wie man Violin- oder andere Konzerte hat, so führen sie Konzerte mit Stimmen auf, daß die eine Stimme, der Sopran zum Beispiel, herrschend ist und Solo singt, das Chor von Zeit zu Zeit einfällt und ihn begleitet. Es versteht sich: immer mit dem ganzen Orchester. Es tut gute Wirkung.“

Auch die Oper entzückte unseren Reisenden, wie wir eben schon lasen, in Rom gar wenig, obwohl ein berühmter Dirigent und Komponist, Pasquale Anfossi, gerade damals aus London, wo er die italienische Oper geleitet hatte, nach Rom zurückkam. Er hieß allgemein der Papa, der „Tatone“ der Musik. „Anfossi ist selbst hier und gibt ‚Alexander in Indien‘“, schrieb Goethe an Frau v. Stein; „auch wird ein ‚Cyrus‘ gegeben und die ‚Eroberung von Troja‘. Das wäre was für die Kinder!“

Schon ein paar Mal hatte Goethe gegen Kayser brieflich geklagt, daß ihn die Musik in Italien wenig freue; am 6. Februar schrieb er ausführlicher:

„Das Theater erbaut mich wenig in Rom; ich besuche es fast garnicht. Die Große Oper ist ein Ungeheuer ohne Lebenskraft und -saft. Die Ballette sind noch das Unterhaltendste! Die opera buffa hat auch die erwünschte Runde und Vollkommenheit nicht; es ist Alles Stück- und Flickwerk. Ein neues Trauerspiel haben sie gut aufgeführt, und einige Komödien habe ich mit Vergnügen gesehen. Ich kann nicht sagen, daß ich in dieser Kunst hier viel gelernt hätte. Nun liegt die Geschichte des italienischen Operntheaters von Arteaga auf meinem Tische*); ich weiß nicht, ob viel

*) Arteaga, St., Le rivoluzioni del Teatro musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Drei Bände. Zu Venedig 1785 in zweiter Auflage erschienen.

daraus zu profitieren sein wird. Inzwischen nimmt man sich doch immer hier und da etwas weg: die Künste sind so verwandt, daß man in einer seine Kenntnisse kaum erweitern kann, ohne auch in den andern in gewissem Maße fortzurücken."

Mit Kaysern war es ausgemacht, daß er die Partitur von ‚Scherz, List und Rache' noch einmal durcharbeite, wie er auch selber dringend verlangt hatte. In neuer Fassung gingen nun die einzelnen Akte wieder von Zürich nach Weimar an Goethes dortigen Statthalter Philipp Seidel, und zum zweiten Male wurden die Stimmen ausgeschrieben. Und wiederum beriet sich Goethe brieflich mit dem Freunde über das gemeinsame Werk. „Wie sehr freut mich, daß Sie das Stück wieder durchgearbeitet! Nur auf diese Weise gelangt man zu der Fertigkeit. Lassen Sie uns weder an Zeit, Mühe und Kosten denken; sie sind wohl angewendet, wenn wir eine höhere Stufe ersteigen." Die Geldkosten trug Goethe als der Veranlasser und Wohlhabende. Kayser bekam von ihm in diesen Jahren beständig einen Zuschuß, der seine Einbuße an Stundengeld reichlich deckte. Wiederholt aber versicherte der Dichter von Rom aus, daß er den hilfreichen Freund durchaus wiedersehen und sein Spiel hören müsse, ehe er nach Thüringen zurückkehre. „Ich freue mich recht herzlich auf den Tag, da Sie mir die Operette am Klaviere vortragen werden, denn es müßte mich eine große Not und Gewalt ergreifen, wenn ich, ohne Sie zu sehen, wieder nach Deutschland zurückgehen sollte."

Ein paar Musiker sah er in Rom doch auch in seiner Gesellschaft, sogar einen weimarischen Geiger, nämlich den talentvollen Kranz, den der Herzog und die Herzogin-Mutter zu seiner weiteren Ausbildung reisen ließen. Goethe

veranstaltete für ihn ein kleines Konzert, plauderte mit ihm über allerlei Dinge seiner Kunst, und da Kranz die komische Oper für sein Lieblingsfach erklärte, meinte Goethe, da könne er ja eine von seinen nächsten komponieren; aber Kranz griff nicht zu, „war es Zerstreuung, Verlegenheit oder sonst was.“ *) Auch hielt sich Kranz nur einige Tage in Rom auf; er ging rasch nach Neapel weiter, wo für den Musiker freilich mehr zu holen war.

Dann war da unter den Künstlern, mit denen Goethe die Altertümer und Sammlungen aufsuchte, zuweilen ein gewisser Adalbert Gyrowetz aus Budweis, ein Jüngling von dreiundzwanzig Jahren. Er war von der Rechtswissenschaft zur Musik übergetreten, Mozart hatte ihn in Wien eingeführt, und jetzt sah er sich in Italien um. Es ging ihm mit Goethen, wie es damals Vielen ging: wenn der Dichter ihnen seine ‚Iphigenie‘ erzählte oder vorlas, hörten sie aufmerksam zu, aber sie hatten vom Anführer der Umstürzler, vom Dichter des ‚Götz‘ und ‚Werther‘, doch etwas Lebhafteres, Wilderes erwartet.**) Der junge Gyrowetz wunderte sich auch, daß Goethe immer für eine wohllautende, wohlgeordnete Musik und gegen alles Bizarre, alles Getöse, alle Neuerungslust Partei nahm.

In Neapel, wohin Goethe nach dem Karneval abfuhr, traf er mit diesem jungen Böhmen wieder zusammen, zuweilen auf Spaziergängen, zuweilen in Konzerten, z. B. in denen, die der Legationsrat Hradawa bei dem österreichischen Gesandten Baron Thugut veranstaltete. Der junge Musiker war wieder über die vielen Kenntnisse Goethes in der Musik erstaunt; um so aufmerksamer hörte er auf des Dichters An-

*) Goethe an Seidel, 3. Februar 1787.

**) Ital. Reise, 1. März 1787.

sichten. Goethe führte unter anderem aus: die alten Meister hätten in ihren Opern mehr kontrapunktische Figuren anzubringen gesucht und in ihrem Satz mehr für den Sänger als für das Orchester gesorgt. Auch hätten sie sorgsam vermieden, die Stimme des Sängers durch starke Instrumentierung und besonders durch zu viele Anwendung von Blasinstrumenten zu verdecken.*)

Da Goethe während der Fastenzeit in Neapel eingetroffen war, bekam er keine weltlichen Opern mehr zu hören, wohl aber geistliche. Sie unterschieden sich von den weltlichen dadurch, daß keine Ballette eingeschaltet waren; sonst glichen sich die opera sacra und die opera seria gar sehr. Im Theater San Carlo führten sie auf: ‚Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar' Text von Sernicola, Musik von Giordanello. „Mir ist es ein großer Guckkasten," berichtete Goethe heim (9. März 1787); „es scheint, ich bin für solche Dinge verdorben."

* * *

Am 6. Juni war Goethe in Rom zurück; er brachte aus Neapel und Sizilien viele Erlebnisse und starke Eindrücke mit, aber keine aus der Welt der schönen Klänge. Wir kennen Neapel als den Ursprungsort der herrschenden Musik des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl der ausgebildeten pathetischen Prunk-Oper, wie der opera buffa und drittens auch des Kunstgesangs, aber die Blüte Neapels war rasch vergangen, und Goethe

---

*) Nach der selbstverfaßten Lebensbeschreibung des Adalbert Gyrowetz, Wien 1845, angeführt in Biedermann, Goethes Gespräche. Gyrowetz war 1763 geboren, starb 1849 als Kapellmeister am Hoftheater in Wien.

hatte gerade jetzt nicht genug Obacht auf das Übriggebliebene. In Rom erst trat auch diese Kunst wieder wirksam in sein Leben. Trotz der Hitze besuchte er jetzt fleißig die komische Oper, denn die hübschen Sachen von Cimarosa taten es ihm an. Und immer wenn ihn etwas erfreute, dachte er an seinen einsamen Züricher Musiklehrer. „Ich wünsche Sie recht herzlich an meine Seite, und was ich bei Musik denke und empfinde, ist meist an Sie gerichtet." Von diesen Cimarosas vergnügte ihn besonders das Intermezzo ‚L'Impresario in angustie'. „Es wird uns manche Nacht unterhalten," schrieb er Ende Juli heim.

„Ein Quintett, da der Poeta sein Stück vorliest, der Impresar und die Primadonna auf der einen Seite ihm Beifall geben, der Komponist und die Secondadonna auf der anderen ihn tadeln, worüber sie zuletzt in einen allgemeinen Streit geraten, ist gar glücklich. Die als Frauenzimmer verkleideten Kastraten machen ihre Rolle immer besser und gefallen immer mehr . . . Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und gutem Humor. Von der Hitze sehen die armen Teufel erbärmlich aus."

Dies Stückchen ward sogar Ursache, daß Goethe, der sich bisher in Italien von aller vornehmen und kostspieligen Geselligkeit ferngehalten hatte, ein großes Konzert in seiner Wohnung veranstaltete und sich dadurch den gefährlichen Ruf zuzog, ein reicher Engländer zu sein. Die Sache hing mit seiner und seiner Kameraden Verehrung für die edle Malerin Angelika Kaufmann zusammen.

„Angelika kam nie in's Theater; wir untersuchten nicht: aus welcher Ursache; aber da wir als leidenschaftliche Bühnenfreunde in ihrer Gegenwart die Anmut und Gewandtheit der Sänger, sowie die Wirksamkeit der Musik unseres Cimarosa nicht genugsam zu rühmen wußten und nichts sehnlicher wünschten, als sie solcher Ge-

nüsse teilhaftig zu machen, so ergab sich eins nach dem andern, daß nämlich unsere jungen Leute, besonders Bury,*) der mit den Sängern und Musikverwandten in dem besten Vernehmen stand, es dahin brachte, daß Diese sich in heiterer Gesinnung erboten, auch vor uns, ihren leidenschaftlichen Freunden und entschieden Beifall Gebenden, gelegentlich einmal in unserem Saale Musik machen und singen zu wollen. Dergleichen Vorhaben, öfters besprochen, vorgeschlagen und verzögert, gelangte doch endlich nach dem Wunsche der jüngeren Teilnehmer zur fröhlichen Wirklichkeit. Konzertmeister Kranz, ein geübter Violinist in herzoglich weimarischen Diensten, der sich in Italien auszubilden Urlaub hatte, gab zuletzt durch seine unvermutete Ankunft eine baldige Entscheidung. Sein Talent legte sich auf die Wage der Musiklustigen, und wir sahen uns in den Fall versetzt, Madame Angelika, ihren Gemahl**), Hofrat Reiffenstein, die Herren Jenkins, Volpato***) und wem wir sonst eine Artigkeit schuldig waren, zu einem anständigen Feste einladen zu können. Juden und Tapezier hatten den Saal geschmückt, der nächste Kaffeewirt die Erfrischungen übernommen, und so ward ein glänzendes Konzert aufgeführt in der schönsten Sommernacht, wo sich große Massen von Menschen unter den offenen Fenstern versammelten und, als wären sie im Theater gegenwärtig, die Gesänge gehörig beklatschten.

Ja, was das Auffallendste war, ein großer, mit einem Orchester besetzter Gesellschaftswagen von Musikfreunden, der so-

---

*) Der Maler Fritz Bury aus Hanau, dessen spätere Bildnisse von Goethe und Herder bekannt sind.

**) Den italienischen Maler Zucchi.

***) Reiffenstein war Winckelmanns Nachfolger in der Führung der vornehmen Fremden; Volpato galt als Kupferstecher viel; der Engländer Thomas Jenkins hatte sich aus einem Maler und Kupferstecher in einen Großkaufmann verwandelt; er hatte so viel Einfluß auf den Papst, daß man ihn wohl den wahren Herrscher Roms nannte.

eben durch die nächtliche Stadt seine Lust-Runde zu machen beliebte, hielt unter unseren Fenstern stille, und nachdem er den oberen Bemühungen lebhaften Beifall geschenkt hatte, ließ sich eine wackere Baßstimme vernehmen, die eine der beliebtesten Arien eben der Oper, welche wir stückweise vortrugen, von allen Instrumenten begleitet, hinzugesellte. Wir erwiderten den vollsten Beifall, das Volk klatschte mit drein, und jedermann versicherte, an so mancher Nachtlust, niemals aber an einer so vollkommenen, zufällig gelungenen teilgenommen zu haben. Auf einmal nun zog unsere zwar anständige, aber doch stille Wohnung, dem Palast Rondanini gegenüber, die Aufmerksamkeit des Corso*) auf sich. Ein reicher Milordo, hieß es, müsse da eingezogen sein . . ."

Weil nun aber Goethe bei allem Sang und Klang immer wieder an seinen eigenen Musikverbündeten dachte, fuhr er auch fort, für Kayser zu sorgen. Konnte er die fertige Oper zunächst nicht auf eine Bühne bringen, so doch durch den Druck in die Stuben der Liebhaber. Der Verleger seiner gesammelten Werke, die er jetzt von Italien aus herausgab, Göschen in Leipzig, mußte ihm diesen Gefallen tun. Also schrieb er dem Buchhändler deswegen (im August 1787):

„Es ist eine komische Oper von mir, eine neue, die nicht in den ‚Schriften' inbegriffen ist, sehr glücklich komponiert worden; ich wünsche die Partitur davon in's Publikum zu bringen, auf eine Weise, daß der Komponist, der viel Zeit und Mühe darauf verwendet, einigen Vorteil daraus ziehen könnte."

Namentlich aber dachte er Kaysern zwei neue wichtige Arbeiten zu. Erstens die Musik zum jetzt beinahe beendigten ‚Egmont', den er dem Freunde schon in der Handschrift senden wollte.

---

*) So heißt die Straße, in der sie wohnten, die Haupt- und längste Straße Roms.

„Er kann auf dem Wege nach Deutschland bei Ihnen durchgehen. Wollten Sie alsdann etwa die Symphonie,*) die Zwischenakte, die Lieder und einige Stellen des fünften Aktes, die Musik verlangen, komponieren, so könnte man es sogleich mit der Ausgabe anzeigen; man gewöhnte sich, Ihren Namen mit dem meinigen zu sehen, und es gäb' uns vielleicht für die Oper eine Einleitung . . . Damit hätten Sie eine Weile etwas Bestimmtes zu tun, das Ihnen auf ein oder die andere Weise fruchten müßte. Und es würde die Frage sein, wie bald Sie so eine Arbeit zu liefern sich getrauten und ob man sie gleich mit dem fünften Bande in's Publikum schicken könnte, daß Ihre Komposition gleich auf allen Theatern Fuß faßte. Denn ich glaube, ‚Egmont' wird gleich gespielt werden, wenigstens hier und da."

Sodann hatte sich Goethe eine neue Oper ausgesonnen, die schon durch ihren Gegenstand allgemeiner Teilnahme gewiß schien. Er wollte darin einen der merkwürdigsten und bekanntesten Menschen der Zeit, den Groß-Schwindler Cagliostro, und eine der wichtigsten, folgenreichsten Begebenheiten der Zeit, die Halsbandsache von 1785, in welche die Königin Marie Antoinette, wenn auch unschuldig, zu ihrem größten Schaden verwickelt war, zu einem bunten Opernstoffe verbinden und gestalten. Der auftretenden Personen waren zwar nur Wenige, eben die Masken der wirklich Beteiligten, aber es sollte für einen Chor gesorgt werden, „um zur rechten Zeit den Gesang vollstimmiger, aus einem Duett ein Quartett usw. machen zu können." „Sie sollen am Mechanischen sehen, daß ich in Italien etwas gelernt habe und daß ich nun besser verstehe, die Poesie der Musik zu subordinieren." So ernstlich ging er auf eine Oper italienischer

*) Gemeint ist die musikalische Einstimmung, wofür man jetzt „Ouverture" sagt.

Art aus, daß er seinen ersten szenarischen Plan in italienischer Sprache niederschrieb.

Kayser gab auf diese Vorschläge die vernünftigste Antwort: da Goethe sich offenbar noch immer nicht von Italien losreißen könne, lohne es sich unter diesen Umständen doch, daß er, Kayser, von Zürich nach Rom fahre. Und Goethe schrieb erfreut zurück:

„Ich kann nur sagen: seien Sie herzlich willkommen! Schon oft wünscht' ich Sie zu mir, und in meinem letzten Briefe wollt' ich Ihnen schon antragen, mir auf's Frühjahr bis Mailand entgegen zu kommen. Desto besser, daß es Ihr eigener Trieb ist! Ich verspreche mir für uns beide das Beste . . .

Fahren Sie gleich bei mir an! Ich gebe Ihnen vorerst Quartier usw. Sie kommen in eine eingerichtete Haushaltung . . .

Wenn Sie Geld brauchen, sich loszumachen usw., so liegt hier ein Zettel an Seidel bei . . . Sie machen mir eine große Freude, und Sie sollen gesund und froh in diesem Lande werden, wie ich's geworden bin . . .

Wie freu' ich mich, daß mein neues Leben auch Ihnen neues Leben bringen kann! Sie sind der älteste meiner alten Bekannten und wieder der erste, mit dem ich das Gute, was mir in diesem Lande ward, teilen kann."

Goethe malte sich nun kühner als je aus, wie er und Kayser das deutsche ‚Lyrische Theater' aus seinem bisherigen kläglichen Zustande erheben wollten. Ja, er dachte sogar, sie könnten nun auch für die berühmte italienische Oper arbeiten. Mit ‚Scherz, List und Rache' sollte gleich der Anfang gemacht werden.

„Wenigstens sollen gleich italienische Worte unter die vornehmsten Stücke seiner jetzigen Partitur gelegt und solche auf diese Weise in Konzerten hier aufgeführt werden. Man wird sehen, was sie

für Effekt machen. Und wenn sie hier aushalten, ist mir weiter nicht bange." *)

Mit den italienischen Sängern hatten er und seine Freunde jetzt das beste Verhältnis; zu Ende September und Anfang Oktober saßen sie jeden Abend im Theater, wo eine neue, höchst anmutige Oper gegeben wurde.

„Die deutsche Künstlerbank, eine der vordersten im Parterre, war wie sonst dicht besetzt; diesmal fehlte es nicht an Beifallklatschen und Rufen, um sowohl wegen der gegenwärtigen als vergangenen Genüsse unsere Schuldigkeit abzutragen. Ja, wir hatten es erreicht, daß wir durch ein künstliches, erst leiseres, dann stärkeres, zuletzt gebietendes Zitti-Rufen jederzeit mit dem Ritornell einer eintretenden beliebten Arie oder sonst gefälligen Partie das ganze laut schwätzende Publikum zum Schweigen brachten, weshalb uns denn unsere Freunde von oben die Artigkeit erwiesen, die interessantesten Exhibitionen nach unserer Seite zu richten."

* * *

An einem der letzten Oktobertage, als Goethe von einem lieblichen Landaufenthalte zu Castel Gondolfo zurück war, traf Kayser in Rom ein. Fast eine Woche verging dann mit seiner wohnlichen Einrichtung, mit dem Auswählen, Herbeischaffen, Stimmen, Aufstellen und verbesserten Aufstellen eines Klaviers, wobei des Künstlers Pedanterie oder peinliche Sorgfalt, wie man es nun nennen wollte, deutlich zutage trat. Goethe, der gar nicht gewöhnt war, mit dergleichen Dingen seine Zeit zu verlieren, fühlte sich jedoch sogleich belohnt „durch die Leistungen eines sehr gewandten, seiner Zeit völlig gemäßen, die damaligen schwierigsten Werke leicht vortragenden Talentes." Es hätte ja Schubart selbst

*) An Bertuch, 27. Oktober 1787.

nicht besser spielen können, und Schubart, jener Dichter und Zeitschreiber, der jetzt eben aus der Gefangenschaft auf der Feste Hohenasperg freigelassen wurde, galt doch Vielen als der begabteste Klaviermeister der Zeit. Kayser verstand sich namentlich auch auf diejenige Kunst, die man am Klavieristen besonders schätzte: die Ausführung von Variationen, wo ein einfaches Thema auf die künstlichste Weise durchgeführt, endlich durch sein natürliches Wiedererscheinen den Hörer zu Atem kommen läßt.*)

Kayser war nun insofern nicht zur besten Zeit eingetroffen, als Goethe sein Herz mehr denn je den bildenden Künsten und ihrer Wissenschaft zugewandt hatte. Unter den Malern aber hatte er einen jüngeren Mann, namens Heinrich Meyer, einen Schweizer vom Zürichsee, liebgewonnen, der ihm viel nützen konnte — denn Meyer hatte in Sachen der Kunst viel Wissen und einen scharfen Verstand — und der doch als ein kränklicher, unbegüterter, schutzbedürftiger Künstler noch mehr von Goethe empfangen konnte. Dieser Heinrich Meyer aus Stäfa teilte sich jetzt mit dem aus Zürich herbeigeeilten Christoph Kayser in Goethes Freundesliebe. Trotz aller anderen Beschäftigungen blieb doch genug Raum für die Musik! Wie eine Fügung freundlicher Götter erschien es dem Dichter, daß nach so mancher glücklichen und fruchtreichen Stunde, die er der Poesie, Malerei und Plastik verdankt hatte, jetzt auch die Schönheit der Töne in seinen eigenen Räumen zu ihm trat, um ihn zu erfreuen, zu erhöhen. In allen Briefen nach Hause rühmte er den altneuen Genossen. „Es macht seine Gegenwart wieder eine

---

*) Ital. Reise, Bericht November 1787.

sonderbare anschließende Epoche, und ich sehe, man soll seinen Weg nur ruhig fortsetzen, die Tage bringen das Beste wie das Schlimmste." So am 3. November an Herder, dann eine Woche darauf: „Es ist ein dreifach Leben, da die Musik sich anschließt. Es ist ein trefflich guter Mann und paßt zu uns, die wir wirklich ein Naturleben führen, wie es nur irgend auf dem Erdboden möglich ist." Wieder eine Woche später an Herzog Karl August: „Kayser aus Zürich ist hier und hat die Partitur unserer Oper mitgebracht; ich habe viel Genuß an ihm und seiner Arbeit. Durch ihn genieße ich auch erst die hiesige Musik, weil sich doch Nichts in der Welt ohne wahre innere Kenntnis recht genießt."

Dann am 24. November zu Herder:

„Er ist sehr brav, verständig, ordentlich, gesetzt, in seiner Kunst so fest und sicher, als man sein kann. Einer von den Menschen, durch deren Nähe man gesunder wird. Dabei hat er eine Herzensgüte, einen richtigen Lebens- und Gesellschaftsblick, wodurch sein übrigens strenger Charakter biegsamer wird und sein Umgang eine eigene Grazie gewinnt."

Und wieder an den Herzog am 8. Dezember:

„Ich kann nicht sagen, wie sehr mich seine Gegenwart freut und erbaut. Einen männlicheren, solideren Künstler habe ich nie gekannt, und dabei hat er in der Vorstellungsart eine Geschmeidigkeit, in seinem Umgang eine Grazie, die man erst nach und nach entdeckt und gewahr wird. Sein Aufenthalt hier wird ihn ganz zur Reife bringen. Er komponiert Alles, was zum ‚Egmont' nötig ist, und seine Studien darüber sind mir sehr unterrichtend."

Goethe arbeitete immer noch an der Zusammenstellung seiner bisherigen poetischen Schöpfungen als ‚Gesammelte Werke'. Er wollte auch seine ersten Singspiele aufnehmen:

‚Erwin und Elmire‘ und ‚Claudine von Villa bella‘, aber in ihrem alten Zustande konnte er sie nicht brauchen. „Es ist Schülerarbeit oder vielmehr Sudelei.“ Rasch hatte er nun wohl „den äußerst platten Dialog ganz weggeschmissen“,*) aber lange Wochen vergingen, ehe die bessere, poetischere und musikalische Form fertig war.

Am 10. Januar (1788) sandte er Herdern sein erstes, nunmehr erhöhtes und kunstgerechtes Singspiel.

„‚Erwin und Elmire‘ kommt mit diesem Briefe; möge Dir das Stückchen auch Vergnügen machen! Doch kann eine Operette, wenn sie gut ist, niemals im Lesen genugtun; es muß die Musik erst dazu kommen, um den ganzen Begriff auszudrücken, den der Dichter sich vorstellte. ‚Claudine‘ kommt bald nach. Beide Stücke sind mehr gearbeitet, als man ihnen ansieht, weil ich erst recht mit Kaysern die Gestalt des Singspiels studiert habe ....

Du wirst bald sehen, daß Alles auf's Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet ist, das ich erst hier zu studieren Gelegenheit hatte: alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte genug habe usw. Es sind hundert Dinge zu beobachten, welchen der Italiener allen Sinn des Gedichts aufopfert; ich wünschte, daß es mir gelungen sein möge, jene musikalisch-theatralischen Erfordernisse durch ein Stückchen zu befriedigen, das nicht ganz unsinnig ist. Ich hatte noch die Rücksicht, daß sich beide Operetten doch auch müssen lesen lassen, daß sie ihrem Nachbar ‚Egmont‘ keine Schande machten. Ein italienisch Opernbüchelchen liest kein Mensch als am Abend der Vorstellung, und es in einen Band mit einem Trauerspiel zu bringen, würde hierzulande für ebenso unmöglich gehalten werden, als daß man deutsch singen könne.

Bei ‚Erwin‘ muß ich noch bemerken, daß Du das trochäische Silbenmaß, besonders im zweiten Akt, öfter finden wirst. Es ist nicht Zufall oder Gewohnheit, sondern aus italienischen Beispielen genommen.

---

*) Ital. Reise, 14. September 1787.

Dieses Silbenmaß ist zur Musik vorzüglich glücklich, und der Komponist kann es durch mehrere Takte und Bewegungsarten dergestalt variieren, daß es der Zuhörer nie wiedererkennt. Wie überhaupt die Italiener auf glatte, einfache Silbenmaße und Rhythmen ausschließlich halten."

Am 6. Februar konnte er den dritten Akt der ‚Claudine' absenden.

„Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten. Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli*) gewoben sein. Doch hab ich bei dieser wie bei ‚Erwin' auch für's Lesen gesorgt."

So vieler Einleitung und Erläuterung bedurfte es gegen einen einsichtigen Freund wie Herder! Wie die gewöhnlichen Leser, die doch beim Lesen befriedigt werden wollen, sich stellen mußten, erfuhr der Dichter, noch ehe seine Singspiele gedruckt waren. Er erfuhr es von Philipp Seidel, der schon so manche seiner Arbeiten in's Reine geschrieben hatte, der statt einer Hausfrau Goethes Hauswesen leitete und der auch ein anderes Hausfrauen-Amt verwaltete: das Amt, als der Nächste dazu die nötigen „Wahrheiten" zu sagen. Philipp hatte bereits nach Italien geschrieben, daß ihm die ‚Iphigenie' in Versen nicht halb so gut gefalle als ihre Vorgängerin im schlichten Prosa-Kleide; jetzt urteilte er, die römische ‚Claudine' sei gegen die alte frankfurtische gleichfalls keine Verbesserung. Goethe antwortete geduldig:

„Was ‚Claudinen' betrifft, so fehlen Dir einige Data, das Stück richtig zu beurteilen. Habe ich eine fette Oper gemacht, so ist mein Zweck erreicht. Du bist eben ein prosaischer Deutscher

*) Ein gitter- oder netzartiges steifes Gewebe aus Zwirn, Seide, Wolle usw., benannt nach einem Orte unfern Versailles.

und meinst, ein Kunstwerk müsse sich verschlingen lassen wie eine Auster. Weil Du die Verse nicht zu lesen verstehst, denkst Du, es solle Niemand in Versen schreiben! Wäre diese ‚Claudine' komponiert und vorgestellt, wie sie geschrieben ist, so solltest Du anders reden. Was Musikus, Akteur, Dekorateur dazu tun müssen und was es überhaupt heißt: ein solches Ganze von seiner Seite anzulegen, daß die Übrigen mitarbeiten und mitwirken können, kann der Leser nicht hinzutun und glaubt doch immer, er müsse es können, weil es geschrieben oder gedruckt ist!"

Eine mißliche Sache blieb es freilich. Der Kammerkalkulator Seidel (denn dazu war Philipp während Goethes Abwesenheit ernannt worden) mußte wohl Recht behalten, solange die Stücke nur gedruckt waren. Erst, wenn sie auch komponiert und vorgestellt wurden (und beides glücklich!), trat Goethes Urteil in Kraft. Aber er zweifelte nicht, daß Andere bald vollenden würden, was er mit so viel Hingabe und Entsagung „angelegt" hatte.

Über das italienische Opernwesen gewann er durch Kaysers Gespräche allerlei kleine Belehrungen, aber keine neue Meinung. Was Rom darin zu bieten hatte, kannte er bereits. Die Theater Aliberti und Argentina gaben ernste Opern mit eingeschobenen Balletten; die Theater Valle und Capranica pflegten Komödien und Tragödien mit komischen Opern zum Intermezzo; das Pace-Theater ahmte ihnen nach. Auf dem Theater in Valle besonders erfreute oder belustigte die eine oder andere neue Operette immer wieder; dagegen blieb die opera seria öde wie zuvor. „Die große Oper in Aliberti hat mich den ersten Abend*) erschrecklich secciert" erzählte Goethe am 29. Dezember seinem Herzog. „Alle

*) Nach der Eröffnung der Spielzeit; sie geschah stets nach Weihnachten.

Elemente waren da: Theater, Dekorationen, Lichter, Sänger, Tänzer, Kleider, Musik usw. — und Alles mehr durch Gewohnheit als durch einen frischen Geist belebt. Die Mittelmäßigkeit eines so zusammengesetzten, großen, brillanten Gegenstandes war unerträglich". Und eine Woche später: „Die Opern unterhalten mich nicht, nur das innig und ewig Wahre kann mich nun erfreuen".

Jetzt, gegen Ende seiner römischen Zeit, brauchte Goethe der vornehmen Gesellschaft nicht mehr so vorsichtig auszuweichen wie bisher. Frühere Bekannte von ihm, Herr und Frau v. Diede, trafen ein, um ihren nahen Freund, den Fürsten Rezzonico, den Senator, d. h. obersten Richter, von Rom, einen Nepoten des Papstes, zu besuchen. Goethe hatte den Geheimen Rat v. Diede an den Höfen von Weimar und Gotha oft gesehen, hatte ihm bei seinen Parkanlagen auf Schloß Ziegenberg in der Wetterau beraten; die Frau Geheimrätin, eine geborene Gräfin Kallenberg aus dem Hause Muskau, ward als Künstlerin am Flügel sehr gepriesen. Als nun Fürst Rezzonico unsern Dichter in seine herrliche Wohnung auf dem Kapitol einlud, um mit Diedes bei ihm zusammen zu sein, und zugleich Goethes Freund Kayser aufforderte, mit der Geheimrätin am Flügel zu wetteifern, mußten sich Beide wohl fügen. Goethe behielt diese Stunden in treuem Gedächtnis. Zuerst, und fast zumeist, tat es ihm freilich der Blick aus den Fenstern an! Auf das campo vaccino sah man, wo die untergehende Sonne die Steine all des ungeheuren Gemäuers rot, die Bäume nur noch grüner, die Ferne dunkelblau malte.

„Die unvergleichliche Aussicht bei Sonnen-Untergang aus den Zimmern des Senators nach dem Coliseo zu mit allem Dem, was

sich von den andern Seiten anschließt, verlieh unserm Künstlerblick das herrlichste Schauspiel, dem man sich aber nicht hingeben durfte, um es gegen die Gesellschaft an Achtung und Artigkeit nicht fehlen zu lassen.

Frau v. Diede spielte sodann, sehr große Vorzüge entwickelnd, ein bedeutendes Konzert, und man bot bald darauf unserm Freunde den Platz an, dessen er sich denn auch ganz würdig zu machen schien, wenn man dem Lobe trauen darf, das er einerntete. Abwechselnd ging es eine Weile fort, auch wurde von einer Dame eine Lieblingsarie vorgetragen, endlich aber als die Reihe wieder an Kayser kam, legte er ein anmutiges Thema zu Grunde und variierte solches auf mannigfaltigste Weise.

Alles war gut von statten gegangen, als der Senator mir im Gespräch manches Freundliche sagte, doch aber nicht bergen konnte und mit jener weichen venezianischen Art halb bedauernd versicherte: er sei eigentlich von sochen Variationen kein Freund, werde hingegen von den ausdrucksvollen Adagios seiner Dame jederzeit ganz entzückt. Nun will ich gerade nicht behaupten, daß mir jene sehnsüchtigen Töne, die man im Adagio und Largo hinzuziehen pflegt, jemals seien zuwider gewesen, doch aber liebte ich in der Musik immer mehr das Aufregende, da unsere eigenen Gefühle, unser Nachdenken über Verlust und Mißlingen uns nur allzu oft herabzuziehen und zu überwältigen drohen. Unserm Senator dagegen konnte ich keineswegs verargen, ja, ich mußte ihm auf's freundlichste gönnen, daß er solchen Tönen gern sein Ohr lieh, die ihn vergewisserten, er bewirte in dem herrlichsten Aufenthalte der Welt eine so sehr geliebte und hochverehrte Freundin. Für uns andre, besonders deutsche, Zuhörer blieb es ein unschätzbarer Genuß, in dem Augenblicke, wo wir eine treffliche, längst gekannte, verehrte Dame in den zartesten Tönen sich auf dem Flügel ergehend vernahmen, zugleich hinab aus dem Fenster in die einzigste Gegend von der Welt zu schauen." . . .

Gemütlicher war es, wenn Goethe und Kayser in den Gassen herumspazierten, um die Musik und den Gesang des Volkes zu erlauschen, um darin vielleicht alte Töne zu erkunden. An warmen Abenden fanden sie ihre „Straße voll Menschen, die

singend, auf Zithern und Violinen spielend, mit einander wechselnd, auf und ab gingen". Freilich mußte man oft genug Stückchen hören, wonach man nicht verlangte. Das Spottlied auf den Herzog von Marlborough ward auch in Italien immer noch angestimmt; schon in Verona hatte es Goethe auf allen Straßen vernommen, auch in Rom ward es überall geleiert. Im Jahr 1787 kam ein neuer Gassenhauer oder ein neues Scherzlied auf; es ward nach verschiedenen Melodien zuerst in Konzerten gesungen, bald aber auch von Jedermann.

„Eigentlich war es eine Liebeserklärung an eine Schöne; jeder Vers enthielt Lobsprüche und Versprechungen, welche durch den Refrain immer wieder aufgehoben wurden. „Non dico" ist die populäre Redensart, wodurch man Etwas, was man selbst oder ein Anderer Übertriebenes gesagt hat, selbst in Zweifel zieht.

Hier ist der erste Vers:

Ogni uomo, ogni donzella,
Mia dolce Mirami!
Mi dice che sei bella,
E penso anch' io cosi:
Non dico, bella bella!
Ma—li la ba te li.

Das letzte Ma—, welches durch die unbedeutenden Refrainsilben aufgefangen wird, gibt dem Ausdruck der Ironie die völlige Stärke. Die Melodie, welche am allgemeinsten gehört wurde, ist singbar und angenehm, aber nicht expressiv."

Solche Schnurren entstehen nun freilich anderwärts auch, um die Menge eine Zeitlang zu ergötzen. Etwas Eigentümliches dagegen waren die „Ritornelli", die das Ohr jedes Nicht-Römers geradezu beleidigten, die der Pöbel der Ewigen Stadt dagegen mit Ausdauer liebte. Den Dichter erinnerten sie an die Schiffergesänge von Venedig.

„Es ist gleichfalls eine Art von canto fermo, Rezitation oder Deklamation, wie man will. Keine melodische Bewegung zeichnet

ihn aus, die Intervalle der Töne lassen sich, durch unsere Art, die Noten zu schreiben, nicht ausdrücken, und diese seltsamen Intervalle, mit der größten Gewalt der Stimme vorgetragen, bezeichnen eigentlich diese Gesangweise. Ebenso ist Ton und Manier der Singenden oder vielmehr Schreienden so vollkommen überein, daß man durch alle Straßen von Rom immer denselben tollen Menschen zu hören glaubt. Gewöhnlich hört man sie nur in der Dämmerung oder zur Nachtzeit; sobald sie sich frei und losgebunden fühlen, geht dieses Geschrei los. Ein Knabe, der nach einem heißen Tag abends die Fenster aufmacht; ein Fuhrmann, der mit seinem Karren zum Tor hinausfährt; ein Arbeiter, der aus einem Haus heraustritt, bricht unmittelbar in das unbändige Geschrei aus. Sie heißen diese Art zu singen „Ritornelli" und legen dieser Unmelodie alle Worte unter, die ihnen einfallen, weil sich jede Art von Phrasen und Perioden, sie seien metrisch oder prosaisch, leicht damit begleiten läßt. Selten sind die Worte verständlich, und ich erinnere mich nur einige Male einen solchen Sänger verstanden zu haben; es schien mir sein Lied rohe, obgleich nicht ganz unwitzige Invektiven gegen die Nachbarinnen zu enthalten."

Doch gab es auch eine schöne römische Besonderheit: das geistliche Intermezzo, ein Gesprächslied, das man zuweilen von armen, herumziehenden Sängern hören konnte, die nach ihrem Vortrage bei den Verweilenden einsammelten. Ein Mann und eine Frau, die sich in einiger Entfernung voneinander niederließen, stellten singend, aber ohne Bewegungen, den Heiland und das samaritische Weib dar. Die bekannte Erzählung war in einer großen Anzahl Versen ausgestaltet; zum Schluß vereinigten sich der lehrende Gottessohn und die bekehrte Sünderin in heiliger Liebe:

Sie: Quanto mai vi devo, quanto,
Cortesissimo Gesù!
A voi m'offro e dono intanto,
Nè sarò d'altri mai più.

Er: Vi gradisco, sì, vi accetto,
Si, già accetto il vostro amor,
E gradito e sol diletto
Esser vo' dal vostro cor.
Sie: Sí, sarete sposo mio.
Er: Sposa voi sarete a me.
Sie: Io in voi.
Er: Ed in voi io.
Beide: Serbaremo eterna fè.

Diese Verbindung von Geistlichem und Sinnlichem empfand Goethe mit Vergnügen als ein römisches Musterstückchen. „Jeder katholische Christ kann es hören und singen, sich damit unterhalten und erbauen; jedes Mädchen kann dabei an ihren irdischen, jede Nonne an ihren himmlischen Bräutigam denken, und jede artige Sünderin in der Hoffnung eines künftigen Apostels sich beruhigen." „Und" fügte er, einen weiteren Ausblick nehmend, hinzu, „man möchte hier bemerken, daß es eigentlich der römischen Kirche am besten gelungen sei, die Religion populär zu machen, indem sie solche nicht sowohl mit den Begriffen als mit den Gesinnungen der Menge zu vereinigen gewußt hat." *)

In diesen letzten Monaten des römischen Aufenthaltes wurde auch die Kirchenmusik für Goethe erst eine Freudenquelle. Früher hatte ihn das pfäffische Drum und Dran, das katholische Wesen, geärgert; daran war er jetzt besser gewöhnt; namentlich aber öffnete ihm jetzt Kayser die Sinne für ihre Schönheiten und teilte ihm jene Kenntnisse mit, die zum Genießen gerade einem Manne, wie Goethe war, so sehr helfen. In vielen Fällen konnte der musikalische Freund zu

*) Die letzten Anführungen nach dem Aufsatz ‚Über Italien' im Teutschen Merkur. 1788/89.

Hause am Klavier dem Dichter die Einzelheiten zeigen und ihn auf das Ganze vorbereiten, umsomehr, da Kayser ein großer Büchersammler war und alte Musikwerke fleißig zusammenkaufte, auch Aufsätze über seine neuen Eindrücke, Beobachtungen und Funde ausarbeitete.

Jetzt waren Goethes Briefe nach Hause erfüllt von seinen neuen musikalischen Erlebnissen.

Am 23. Februar (1788):

„Morgen frühe ist päpstliche Kapelle, und die famosen alten Musiken fangen an, die nachher in der Karwoche auf den höchsten Grad des Interesses steigen. Ich will nun jeden Sonntag frühe hin, um mit dem Stil bekannt zu werden. Kayser, der diese Sachen eigentlich studiert, wird mir den Sinn wohl darüber aufschließen. Wir erwarten mit jeder Post ein gedrucktes Exemplar der Gründonnerstags-Musik, von Zürich, wo sie Kayser zurückließ. Sie wird alsdann erst am Klavier gespielt und dann in der Kapelle gehört."

Am 1. März:

„Sonntags gingen wir in die Sixtinische Kapelle, wo der Papst mit den Kardinälen der Messe beiwohnte. Da die letztern wegen der Fastenzeit nicht rot, sondern violett gekleidet waren, gab es ein neues Schauspiel. Einige Tage vorher hatte ich Gemälde von Albert Dürer gesehen und freute mich nun, so etwas im Leben anzutreffen. Das Ganze zusammen war einzig groß und doch simpel . . .

Es ward ein altes Motett, von einem Spanier Morales komponiert,*) gesungen, und wir hatten den Vorgeschmack von Dem, was nun kommen wird. Kayser ist auch der Meinung, daß man

*) Morales, 1512 zu Sevilla geboren, 1553 zu Malaga gestorben, war um 1544 päpstlicher Sänger. Er war zu seiner Zeit ein ausgezeichneter geistlicher Komponist. Die von ihm gesetzten ‚Lamentationen' wurden Jahrhunderte hindurch am ersten Fastensonntage in der Sixtinischen Kapelle von den päpstlichen Sängern gesungen und werden es vielleicht heute noch.

diese Musik nur hier hören kann und sollte, teils weil nirgends Sänger ohne Orgel und Instrument auf einen solchen Gesang geübt sein könnten, teils weil er zum antiken Inventario der päpstlichen Kapelle und zu dem Ensemble der Michel Angelos, des Jüngsten Gerichts, der Propheten und biblischen Geschichte einzig passe. Kayser wird dereinst über alles Dieses bestimmte Rechnung ablegen. Er ist ein großer Verehrer der alten Musik und studiert sehr fleißig Alles, was dazu gehört. So haben wir eine merkwürdige Sammlung Psalmen im Hause, sie sind in italienische Verse gebracht und von einem venezianischen Nobile, Benedetto Marcello, zu Anfang dieses Jahrhunderts in Musik gesetzt.*) Er hat bei vielen die Intonation der Juden, teils der spanischen, teils der deutschen, als Motiv angenommen; bei andern hat er alte griechische Melodien zugrunde gelegt und sie mit großem Verstand, Kunstkenntnis und Mäßigkeit ausgeführt. Sie sind teils als Solo, Duett und Chor gesetzt und unglaublich original, ob man gleich sich erst einen Sinn dazu machen muß. Kayser schätzt sie sehr und wird Einiges daraus abschreiben. Vielleicht kann man einmal das ganze Werk haben, das in Venedig 1724 gedruckt ist und die ersten fünfzig Psalmen enthält."

Am 7. März:

„Sonntags versäumten wir die päpstliche Kapelle. . . . Heute waren die Exsequien des Kardinals Visconti in der Kirche San Carlo. Da die päpstliche Kapelle zum Hochamt sang, gingen wir hin, die Ohren auf morgen recht auszuwaschen. Es ward ein Requiem gesungen zu zwei Sopranen, das Seltsamste, was man hören kann. Notabene: Auch dabei war weder Orgel noch andere Musik! Welch' ein leidig Instrument die Orgel sei, ist mir gestern Abend in dem Chor von Sankt Peter recht aufgefallen: man begleitete damit den

*) Marcello lebte von 1680—1739, zuerst in seiner Vaterstadt Venedig, später in Pola und Brescia, in hohen politischen Ämtern beschäftigt. Nebenbei gab er sich der Dichtkunst und Musik hin. Die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, die nachher die Gattin des deutschen Komponisten Hasse wurde, gehörte zu seinen Schülerinnen.

Gesang bei der Vesper. Es verbindet sich so gar nicht mit der Menschenstimme und ist so gewaltig. Wie reizend dagegen in der Sixtinischen Kapelle, wo die Stimmen allein sind!"

Am 14. März:

„Sonntags hörten wir in der Sixtinischen Kapelle ein Motett von Palestrina. Dienstag wollte uns das Glück, daß man zu Ehren einer Fremden verschiedene Teile der Karwochs-Musik in einem Saale sang. Wir hörten sie also mit größter Bequemlichkeit und konnten uns, da wir sie oft am Klavier durchsangen, einen vorläufigen Begriff davon machen. Es ist ein unglaublich großes simples Kunstwerk, dessen immer erneuerte Darstellung sich wohl nirgends als an diesem Orte und unter diesen Umständen erhalten konnte.

Bei näherer Betrachtung fallen freilich mancherlei Handwerksburschen-Traditionen, welche die Sache wunderbar und unerhört machen, weg. Mit allem Dem bleibt es etwas Außerordentliches und ist ein ganz neuer Begriff.

Kayser wird dereinst Rechenschaft davon ablegen können; er wird die Vergünstigung erhalten, eine Probe in der Kapelle anzuhören, wozu sonst Niemand gelassen wird."

Am 22. März, dem Karsamstag:

„Nun ist auch die heilige Woche mit ihren Wundern und Beschwerden vorüber; morgen nehmen wir noch eine Benediktion auf uns, und dann wendet sich das Gemüt ganz zu einem andern Leben. Ich habe durch Gunst und Mühe guter Freunde Alles gesehen und gehört . . .

Die Kapellmusik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri*) und die sogenannten Improperien,**) die Vorwürfe,

*) Gregorio Allegri, 1590 bis 1652, Römer, Altist in der päpstlichen Kapelle. Das hier erwähnte Miserere wird noch jetzt alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle vorgetragen. Es ist ein zweichöriger Satz zu fünf und vier Stimmen.

**) Von Palestrina. Auch diese Improperien werden noch alljährlich gesungen. Felix Mendelssohn hörte sie 1831 und schrieb an Zelter, er könne sich wohl denken, warum sie auf Goethe den

welche der gekreuzigte Gott seinem Volke macht. Sie werden Karfreitags frühe gesungen. Der Augenblick, wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Thron steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles Übrige an seiner Stelle bleibt, jedermann still ist und das Chor anfängt:

Populus meus, quid feci tibi?

ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Funktionen.*) Das soll nun alles mündlich ausgeführt werden, und was von Musik transportabel ist,**) bringt Kayser mit."

In diesen Wochen reifte in Goethes Gedanken der Entschluß, den musikalischen Freund auch noch nach Weimar mitzunehmen. Er sollte sich dort der fürstlichen Familie empfehlen, durch die er dann ein Amt nach seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen erlangen konnte: Wolfs Amt, denn mit dem stolzen Hofkapellmeister und Hoforganisten ging es offenbar zu Ende. Er sollte dort auch die angefangenen Arbeiten ausführen. Eine Zeitlang aber hatte Goethe geschwankt, wer mit ihm fahren solle: Kayser oder Meyer.

Kaysern zu liebe blieb er sogar einige Wochen länger in Rom, als sonst geschehen wäre, denn Kayser mußte noch Musikalien sammeln und Studien machen, die nur in Rom möglich waren.

Am 23. April (1788) fuhren die Beiden aus dem Pappeltore dem Norden zu.

---

größesten Eindruck gemacht haben: „es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik und Zeremonie und Alles in größtem Einklang sind".

*) Die lateinischen Worte: Mein Volk, was hab' ich dir getan? — Goethe sagte stets: das Chor.

**) Das Fortschaffbare bedeutet hier das Erlangbare; es war ja erst ein sehr kleiner Teil der berühmtesten Noten durch Druck vervielfältigt.

Von Florenz aus schrieb Goethe an seinen Herzog, was er an Kunstschätzen bei sich führe. „An Musik bringen wir auch kostbare Sachen der alten Zeit mit; Kayser ist nun ganz in den alten Meistern; ich hoffe, die Umstände sollen sich fügen, daß er Das, was wir bringen, genießbar machen kann." Und von Mailand aus erwähnte er seinen Kayser schon wieder, um den Herzog an den künftigen weimarischen Kapellmeister zu gewöhnen. „Kayser studiert hier den Ambrosianischen Ritus, bringt ein Buch Messen von Palestrina und das Motett vom Palmsonntag ‚Lamentabatur Jacob' von Morales, auch das ‚tu es Petrus' von Scarlatti usw. mit." Und er fügte scherzend hinzu: „Daß nur Bode nichts davon erfährt!" Denn der eifrige Aufklärer und Freimaurer Christoph Bode würde im ‚Klub' mit der Faust auf den Tisch schlagen und schimpfen, daß durch diese katholischen Gesänge auch der römische Aberglaube sich in schwächliche Gemüter und dunkle Geister einschleichen werde.

Am 18. Juni fuhren die Beiden in Weimar ein.

* * *

Goethe merkte rasch, daß er ein Halbfremder geworden war. Von den vorigen Freunden und Freundinnen schloß sich ihm Niemand so herzlich wieder an, wie es früher geschehen; sie alle fanden ihn verändert, nicht zu seinem Vorteil. Und das Geschick wollte, daß von den Freunden alsbald einige den Weg hinwärts einschlugen, den er eben zurückgekehrt war. Herder begleitete den Domherrn Friedrich v. Dalberg*) nach Italien, und die Herzogin-Mutter fuhr

*) Dieser Dalberg (1752—1812), ein Bruder des Statthalters zu Erfurt und nachmaligen Großherzogs von Frankfurt, war als

gleichfalls dahin, ihre nächsten Hofgenossen, den Herrn v. Einsiedel und die Fräulein v. Göchhausen mit sich nehmend. Sie bot auch Goethen einen Platz in ihrem Wagen an: hätte er gewagt, nur seiner Neigung zu folgen, so wäre er wieder zurückgekehrt in das glückliche Land der Künste! Seinem Freunde Kayser schlug sie vor, als ihr musikalischer Begleiter oder Führer mitzureisen, und Kayser nahm den Antrag an. Goethe mußte ihm selber dazu raten; er hatte ihn ja zum musikalischen Vertrauensmann der herzoglichen Familie in seinem Innern längst bestimmt. Aber traurig sah er seiner Abreise entgegen. „Kayser geht mit der Herzogin wieder fort“, klagte er am 22. Juli der auch schon halb von ihm abgewandten Freundin Charlotte v. Stein, „und so schließt sich alle Hoffnung auf die schöne Tonkunst ganz für mich zu; der trübe Himmel verschlingt alle Farben; Herder geht nun auch . . .“

Am 15. August fuhr die Herzogin-Mutter mit ihren Begleitern ab. Im Anfang September bekam Goethe einen Brief aus Tirol, worin Kayser ihm meldete, daß er sich von der Reisegesellschaft getrennt habe und sich nun nach Zürich begebe. Der ernste, schwerblütige Kayser hatte bald gemerkt, daß er in diese Hofgesellschaft nicht passe; die Neckereien der scharfzüngigen Fräulein Göchhausen waren wohl auch nicht nach seinem Geschmack; kurz, er taugte nicht zu diesen Vornehmen, die auf eine lang ersehnte lustige Ferienfahrt auszogen.

Goethes Pläne waren durchkreuzt. Seinen Schützling noch einmal nach Weimar zu berufen, ging nicht an. Und hätte es sich gelohnt? Allmählich war es doch dem Dichter

---

Klavierspieler, Komponist und Musikgelehrter nicht unbedeutend. Er gab in den neunziger Jahren mehrere Liedersammlungen heraus; darin sind auch einige Goethesche Texte.

wie dem Musiker deutlich geworden, daß sie die viele Zeit und Mühe, die ihr Werk ‚Scherz, List und Rache' gekostet, ganz unnütz aufgeopfert hatten. Der Dichter hatte dem Tonsetzer einen verfehlten Text gereicht, und dieser hatte nicht erkannt und nicht ausgesprochen, daß ihm, gerade ihm, diese Arbeit nicht gelingen konnte. Als Goethe in späteren Jahren auf diese Zeit- und Kraftverschwendung zu sprechen kam, meinte er, Mozarts Auftreten habe sein und Kaysers Bemühen vernichtet. „Die ‚Entführung aus dem Serail' schlug Alles nieder",*) meinte er. Gerade die ‚Entführung' hatte man jedoch schon gekannt, und die folgenden Opern kannte man noch nicht; aber freilich waren Mozarts Stücke, und sogar auch ihre viel gescholtenen Texte, danach angetan, alle Hoffnung für Goethes und Kaysers Werk endgültig zu ersticken.

Die beiden Freunde hatten durch und von einander gelernt, aber sie hatten mit einander nichts zustande gebracht. Gemeinsamer Erfolg verbindet die Menschen, gemeinsamer Mißerfolg trennt sie!

Es gingen noch ein paar Briefe hin und her. Kayser war bereit, die Oper noch einmal umzuarbeiten; er sprach es zuerst aus, daß sie in ihrem bisherigen Zustande unbrauchbar sei.**) Das war im Herbst 1789. Er sei krank gewesen, berichtete er. Auch für eine andere Arbeit drückte er seine Besorgnis aus: für die musikwissenschaftlichen Aufsätze, die er in Rom angefangen, in Zürich vollendet hatte und die er unter dem Titel ‚Römische Nebenstunden' gern gedruckt sehen wollte. Goethe hatte sich dafür schon bemüht; Breitkopf war nicht abgeneigt, sie zu verlegen, er verlangte aber, wenigstens einen Teil der Handschrift selber zu lesen. „Schicken Sie mir etwas",

---

*) Ital. Reise, Bericht vom November 1787.

**) S. den Anhang S. 160.

schrieb Goethe daher an Kayser zurück, „und ich will suchen, wenigstens dieses Werk unterzubringen." Kayser hatte sich die Partitur des ‚Impressario' gewünscht; er solle sie haben, antwortete Goethe.

„Haben Sie sonst etwas, das Sie wünschen, so legen Sie nur gelegentlich ein Blättchen bei; ich hoffe, diesen Winter auch für abwesende Freunde besser sorgen zu können." . . .

„Es war mir sehr empfindlich, Sie krank zu wissen, und ich freue mich nun desto mehr Ihres Wohlbefindens. Lassen Sie es an Bewegung nicht fehlen! Es ist die beste Nachkur."

Und nun über das Schmerzenskind:

„Über die Oper bin ich mit Ihnen gleicher Meinung. Wie das Werk jetzt liegt, geht die ungeheure Arbeit verloren. Sie haben daran gelernt und werden beim Umarbeiten wieder lernen. Vielleicht ließe man gar die Rezitative weg, und die prosaischen Deutschen möchten den sanglosen Dialog deklamieren, wie sie könnten. Es wäre mir um so angenehmer, als ich das Stück auf Ostern in dem siebenten Band meiner Schriften will drucken lassen. Man könnte zugleich die Anzeige tun, und wenn Sie diesen Winter fleißig sind, bald damit hervorrücken."

Das war nun wohl noch der alte Freund Goethe. Aber der Brief schloß mit einigen Zeilen, die den einsamen Musiklehrer, der zum Überdenken viel Zeit hatte, gänzlich entmutigen. Sie lauteten:

„Von Musik habe ich nichts Neues, noch Merkwürdiges vernommen, d. h. in dieser letzten Zeit. Zu Anfang des Jahres machte mich Reichardt mit Schulzens ‚Athalie' bekannt und trug mir den größten Teil der komponierten ‚Claudine' vor. Ehestens schicke ich davon Einiges an Barbara Schultheß."

Also Reichardt war jetzt Goethes Vertrauensmann!

Anhang zum fünften Kapitel.

Nachdem der Leser so lange mit der verunglückten Oper ‚Scherz, List und Rache' beschäftigt wurde, genügt ihm vielleicht der Eindruck nicht, daß auch ein Goethe, noch dazu der vierzigjährige, auf der Höhe seiner Kraft stehende Dichter, nach erheblicher Anstrengung seine Arbeit ganz umsonst getan hatte; er fragt nach dem Werte von Kaysers Musik, nach der Berechtigung von Goethes Vertrauen auf diesen Freund. Von seinen Liedern haben wir Proben gegeben; zu größeren Stücken fehlt uns der Raum.

Kaysers Partitur ruht in drei starken Bänden im Goethe-National-Museum; Wenige haben einen Blick hineingetan. Ferdinand Hiller, der das Werk kennen lernte, urteilte 1883 darüber: „Die melodische Erfindungsgabe Kaysers scheint eine beschränkte gewesen zu sein. Seine Gesänge sind der Hauptsache nach aus den damals landläufigen Melismen zusammengesetzt, bei allem Liederartigen sich mehr deutscher, bei allem Szenischen sich mehr italienischer Weise nähernd. In einzelnen Stücken geht er jedoch weit über sich hinaus und findet anmutig, charakteristisch, ja individuell gezeichnete Melodien, namentlich wenn ein elegischer Ton angeschlagen wird. Im Aufbau seiner Stücke nimmt er sich im allgemeinen die Italiener zum Muster, aber er überbietet in pedantisch-philiströser Weise ihre schon etwas breiten Ausführungen. Die Wiederholung der Textesworte nicht allein, sondern ganzer Teile eines längeren Stückes wächst ins Ungeheuerliche; dazu instrumentale Vor- und Zwischenspiele ohne Ende! Und hier mischt sich wieder der deutsche Zug ein: nach dem Ausmalen von Einzelheiten des Textes, der oft bis in's Peinliche geht. Die Instrumentation ist nicht allein von der größten Einfachheit, sondern auch von ziemlicher Ungeschicktheit: die eines Mannes, der, wenn er auch etwas gelernt, das Erlernte noch wenig geübt hat. Nur zu den Versen „Gern in stillen Melancholien / Wandl' ich an dem Wasserfall" findet sich ein reicheres, empfindungsvolleres Instrumentenspiel. Hier

und da zeigen sich rhythmische Züge, die fein und geistreich, während sich die harmonische Bewegung im Herkömmlichen abspinnt und nur zuweilen durch eine kaum zu rechtfertigende Härte darin unterbrochen wird."

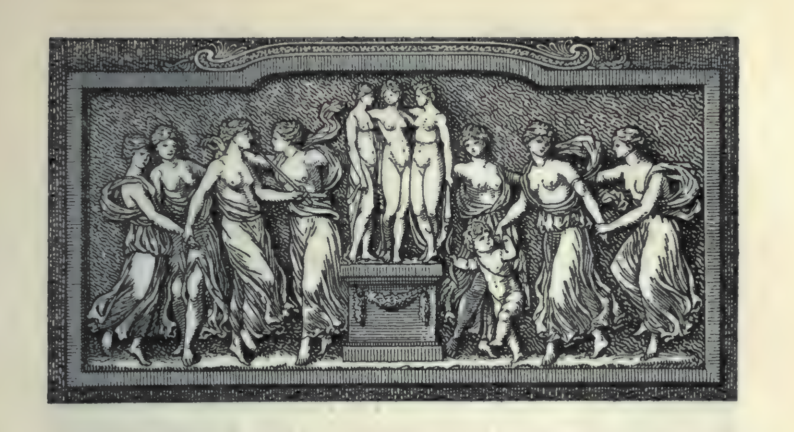
„Mit den Beurteilungen Goethes einzelner bezeichneter Stücke wird sich, obschon sie offenbar aus einer dem Tonsetzer geneigten Stimmung hervorgehen, jeder Musikus einverstanden erklären müssen. Er nennt die Arie „Ein armes Mädchen" ganz trefflich — sie wird noch heute in ihrer schalkhaften Schüchternheit gefallen können. So sind auch die anderen in den Briefen vom 28. Oktober und 4. Dezember 1785 genannten Nummern jedenfalls die besten und verdienen das gespendete Lob. Daß der Dichter aber einen feinen, geistreichen Zug („Der Einfall bei ‚Zaudre nicht, die Zeit vergeht' ist launig und unerwartet", wie sich Goethe ausdrückt) so sicher herausfühlte und hervorhob, ist um so bemerkenswerter, als der bezeichnete Übergang nur eine Modulation aus einem Sprechton in einen anderen rezitativisch darstellt und eigentlich erst auf der Bühne zu vollkommener Wirkung gelangen kann."

Max Friedländer hat die Arie „Ein armes Mädchen" 1896 in seine ‚Gedichte von Goethe usw.' aufgenommen und gerühmt; sein Urteil über Kayser geht dahin, daß seine Begabung mehr nach der instrumentalen als nach der vokalen Seite der Musik gewiesen habe. „Da nun auch seine melodische Erfindung nicht groß war, so bietet er als Liederkomponist nur in einigen wenigen Ausnahmen wahrhaft Erfreuliches. Der Durchschnitt seiner Kompositionen zeigt keinerlei musikalische Individualität. Aber immer erweist sich Kayser als denkender, wohlgebildeter Musiker."

Goethe selbst hat sich 1819 und 1828 über das unglückliche Werk, das so viel Zeit und Liebesmüh verschlungen, geäußert: in den ‚Annalen' und in der ‚Italienischen Reise'. Zuerst so: „Wer die kleine Oper ‚Scherz, List und Rache' mit Nachdenken lesen mag, wird finden, daß dazu mehr Aufwand, als billig, gemacht worden. Sie beschäftigte mich lange Zeit; ein dunkler Begriff des Intermezzo verführte mich und zugleich die Lust, mit Sparsamkeit und Kargheit in einem engen Kreise viel zu wirken. Dadurch häuften sich aber die Musikstücke dergestalt, daß drei Personen sie nicht zu leisten

vermögen. Sodann hat der freche Betrug, wodurch ein geiziger Pedant mystifiziert wird, für einen rechtlichen Deutschen keinen Reiz, wenn Italiener und Franzosen sich daran wohl ergötzen möchten; bei uns kann die Kunst den Mangel des Gemüts nicht leicht entschuldigen. Noch einen Grundfehler hat das Singspiel, daß drei Personen, gleichsam eingesperrt, ohne die Möglichkeit eines Chors, dem Komponisten, seine Kunst zu entwickeln und den Zuhörer zu ergötzen, nicht genugsame Gelegenheit geben. Dessenungeachtet hatte mir mein Landsmann Kayser, in Zürich sich aufhaltend, durch seine Komposition manchen Genuß verschafft, viel zu denken gegeben und ein gutes Jugendverhältnis, welches sich nachher in Rom erneuerte, immerfort lebendig erhalten." Als er 1828 das Stück wieder zu erwähnen hatte, begann er mit der Bitte: „Man vergegenwärtige sich jene sehr unschuldige Zeit des deutschen Opernwesens, wo noch ein einfaches Intermezzo wie die ‚Serva Padrona' von Pergolese Eingang und Beifall fand". Über Kayser sprach er nun, nach dessen Tode, freier. Er habe „als ein ernster, gewissenhafter Mann das Werk zu redlich" angegriffen und zu ausführlich behandelt. „Ich selbst war ja schon über das Maß des Intermezzo hinausgegangen . . . nun hatte Kayser die Arien ausführlich nach altem Schnitt behandelt und, man darf sagen, stellenweise glücklich genug, wie nicht ohne Anmut des Ganzen . . . Unglücklicherweise litt es, nach früheren Mäßigkeitsprinzipien an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um einen Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat."





Sechstes Kapitel.

Reichardt.

Friedrich Reichardt, drei Jahre jünger als Goethe, war in Königsberg unter Kants und Hamanns Augen aufgewachsen. Sein Vater trieb sein Wesen als ein leichtlebiger Musikus, die Mutter suchte Trost und Halt in herrnhutischer Frömmigkeit. Fritz galt schon als Kind für einen höchst geschickten Virtuosen auf dem Klavier und der Geige; von seinem achten Jahre an komponierte er frisch drauf los; durch seine Künste und seine fröhliche Art ward er damals schon in den Häusern und Schlössern der Vornehmen einheimisch. Mit fünfzehn Jahren bezog er die Universität, aber nur Kants Vorlesungen besuchte er einigermaßen fleißig. Er schien dem Vater nachzuarten. Mit achtzehn Jahren benutzte er eine gute Gelegenheit, aus der Heimat herauszukommen; zwei Dukaten hatte er in der Tasche, als er in die Welt ging. Danzig war die erste Station, Berlin die zweite, Leipzig die dritte. Hier ward ihm Hiller ein väterlicher Freund. Die

Schmehling war bereits nach Berlin übergesiedelt, in die Korona Schröter aber verliebte er sich rasch und heftig. Er durfte fleißig mit ihr musizieren, durfte ihr neue italienische Arien widmen; als er sie aber einmal an sich riß, um sie zu küssen, belehrte ihn ein einziger Blick, daß sie nur die Vereinigung in Tönen wünsche. Reichardt ließ sich auch in Leipzig als Student der Rechte einschreiben, beschäftigte sich aber nur mit Musik und fröhlichem Leben. Wenn ihm Niemand mehr borgte, verdiente er durch Konzerte oder durch die Widmung von Kompositionen neue Gelder. Einmal überbrachte er auch der Herzogin-Regentin von Weimar eine ihr gewidmete Sonate; er spielte in ihrem Hofkonzerte ein Klavier- und ein Violinsolo und hätte mit hundert Talern Belohnung nach Leipzig zurückkehren können, wäre er nicht vorher mit dem lustigen Konzertmeister Göpfert in's Champagnertrinken geraten.

Von Leipzig begab er sich nach Dresden, dann nach Böhmen; er führte immer mehr ein Wanderleben auf Kosten von Gastfreunden, denen sein Spiel und seine gute Laune gefielen. Aber er litt keinen Schaden dabei. Er war ein Beobachter und Lerner, und da er überall die merkwürdigen Personen aufsuchte und sie zu offenherzigen Gesprächen reizte, so erwarb er durch seine Fahrten eine große Welt- und Menschenkenntnis. In Berlin, Braunschweig, Hamburg, Leipzig, Dresden, Prag machte er sich Freunde; in Hamburg fühlte er sich wie daheim.

Gute Verbindungen und ein paar Glücksfälle brachten es zuwege, daß Reichardt im Alter von vierundzwanzig Jahren daran denken konnte, sich seinem gestrengen Landesherrn als Kapellmeister der königlichen Oper anzubieten. König Friedrich

hatte von Naumann in Dresden und Schwanenberger in Braunschweig, die er sich als Grauns Nachfolger gedacht hatte, Probe-Opern verlangt; was sie ihm sandten, war ihm aber zu wenig in der gewünschten Manier von Hasse und Graun gehalten. Reichardt. hatte damals gerade eine von ihm fast beendigte Oper bei Seite gelegt, weil sie allzusehr nach Hasse und Graun geraten war; er ward von der Lage in Berlin unterrichtet; rasch entschloß er sich, sein Stück einzureichen, und nicht lange währte es, so führte ihn der alte Franz Benda, der sich schon als sein Schwiegervater fühlte, dem Könige zu.

„Wo seid Ihr her?" fragte der König, indem er den jungen Mann mit seinen herrlichen blauen Augen musterte.

„Aus Königsberg in Preußen."

„Wo habt Ihr Musik studiert?"

„In Berlin und Dresden."

„Seid Ihr in Italien gewesen?"

„Nein, Eure Majestät. Aber . . ."

„Das ist sein Glück! Hüt' er sich für die neuern Italiener: so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau!"

Der König hielt sich seltsamer Weise für einen großen Gönner und Förderer deutscher Musik, weil er Kapellmeister und Instrumentisten von deutscher Herkunft beschäftigte und nur Werke deutscher Komponisten in Berlin aufführen ließ; daß ihm diese Deutschen italienische Musik vormachen mußten, übersah er.

Der König setzte dem jungen Manne nun seine musikalischen Überzeugungen auseinander. Dann schilderte er ihm genau die Talente der noch vorhandenen Sänger, wobei außer der Mara nur Porporino und Concialini gut weg kamen. Von dem letzteren sagte er: „Er hat zwar eine schöne Stimme,

ist aber ein fauler Hund. Er hat seine Stimme nie recht ausgearbeitet und schleppt immer hinten nach. Das war ein ganz ander Ding mit dem Salimbene! Der wußte einem das Wasser in die Augen zu pumpen!" Der König hatte sich dabei gegen Benda gewandt. „Jawohl, jawohl, Eure Majestät!" antwortete der gute, weiche Alte, dem die Erinnerungstränen schon aufstiegen.

Friedrich richtete seine Augen wieder auf den künftigen Kapellmeister: „Wie heißt er doch?"

„Reichardt."

„Ja, seh' er man: da kann er nun komponieren, was und wie er will, von dem deutschen Namen wird's doch Keiner glauben, daß da was Rechtes dran ist. Er kann sich ja Ricciardetto oder Ricciardini nennen. Das klingt gleich ganz anders!"

„Eure Majestät, ich bin zu stolz darauf, ein Deutscher und Ihr Untertan zu sein, als daß ich meinen Namen gern italienisierte.

„Na na!" sagte der König mit verbissenem Lächeln zu Benda gewendet, „Das hat auch eben keine Eile".

Die Stellung eines Kapellmeisters, die dem Jüngling so leicht in die Hände gefallen war, eignete sich für bequeme Menschen. Gewöhnlich wurde nur während des Karnevals gespielt, und dann wurde jeden Abend dieselbe Oper aufgeführt, oder höchstens wechselte eine zweite damit ab. Alle Kosten der Aufführungen und alle Gehälter zahlte der König. Der Kapellmeister hatte diese Karnevals-Oper zu dirigieren, ebenso die Aufführungen bei sonstigen großen Hoffestlichkeiten; sodann gehörte es zu seinem Geschäft, zu solchen Festlichkeiten und zum Karneval auf höchsten Befehl neue Opern

zu verfassen. Als Unterlage diente gewöhnlich einer der unzähligen Operntexte von Metastasio, wenn der König nicht anordnete, daß der Hofpoet sich an's Dichten mache. Manches Jahr wurde eine neue Oper nicht beliebt, sondern die Bearbeitung einer alten befohlen, die dann durch ein Nachspiel oder einen Prolog oder eine Einlage bereichert wurde. Aber selbst wenn es eine neue Oper sein mußte, so strengte Das den Textdichter und Tonsetzer auch nicht übermäßig an; sie arbeiteten nach alten Schablonen, und den Sängern ward förmlich das Maß genommen; der Charakter jeder Rolle war durch die vorhandenen Stimmen, Sänger und Sängerinnen im voraus bestimmt, und für das Ganze galten die Wünsche und Neigungen Serenissimi*).

Hätte sich Reichardt ein Bäuchlein runden wollen, so wäre jetzt die Gelegenheit günstig gewesen; aber er war ein junger Mann voller Schaffenslust und Tatendrang. Wohin damit? König Friedrich war in allen Musik-Angelegenheiten herrisch und eigensinnig; er war jetzt auch knickerig: sein neuer und neuerungssüchtiger Kapellmeister ward ihm bald lästig. Die alten Musiker der Hofoper ließen sich durch den jungen Mann auch nicht gern in Trapp bringen, und die eiteln Sänger und Sängerinnen wollten erst recht nicht beherrscht oder belehrt werden. Eigene Schöpfungen wurden Reichardt vom Könige nicht abverlangt; er mußte nur immer wieder die alten Werke von Graun und Hasse aufflicken. Der König ärgerte sich schon lange über seine Oper, die er selber doch verfallen

*) Vieles in diesem Abschnitt über Reichardt gebe ich in Anlehnung an Schletterers Biographie, die sich wieder auf Aufzeichnungen des Komponisten stützt. Anderes verdanke ich Paulis Buche über Reichardt. (Berlin 1903.)

ließ, wie er selber vor seinem großen Kriege ihre Glanzzeit herbeigeführt hatte. Von 1781 an betrat er das schöne Opernhaus nicht mehr, das sein Freund Knobelsdorff für ihn gebaut hatte, und das Publikum mochte den italienischen Singsang schließlich auch nicht mehr hören; ganze Kompagnien Soldaten wurden in das Haus kommandiert, damit die Bänke nicht leer standen.

Unter solchen Umständen begab sich der junge Kapellmeister soviel auf Reisen, wie es nur tunlich war, und suchte in freien Arbeiten Trost gegen den Ärger des Amtes. An den Höfen zu London und Paris wurde er sehr gut aufgenommen; in England lernte er Händels, in Paris Glucks Werke erst in würdigen Vorführungen nach ihrem Werte schätzen. Heimgekehrt, richtete er in Berlin nach einem Pariser Vorbilde eine neue Art Konzerte ein, indem er in der Fastenzeit wöchentlich als „Concert spirituel" die beste geistliche Musik der katholischen und evangelischen Meister vortragen ließ. Einen nicht geringen Teil seiner Zeit verwandte er auf Schriftstellerei, auf Beiträge zu Zeitschriften, auf eigene Zeitschriften und Bücher; er schrieb über Musiker, Musikzustände, Musikgeschichte, Musiklehre. Auch einen Roman ließ er drucken. Und eine Fülle von Kompositionen gab er heraus: für Orchester, für Violine, für Cello, für Klavier, für Gesang; es waren Symphonien, Sonaten, Sonatinen, Opern, Opernteile, Oratorien, Passionsmusiken, Kantaten, Motetten, viele weltliche Lieder, bis 1786 schon etwa zweihundert!

Für seine ersten Lieder hatte er die Texte von seinen nächsten Freunden empfangen; dann hatte er sich den Dichtern im nordwestlichen Deutschland zugewandt: Klopstock, Claudius, Hölty, Bürger usw. In seiner Sammlung von 1780 aber

hieß der erste Name: Goethe: ‚Oden und Lieder von Goethe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomson, mit Melodien am Klavier zu singen' — und nun hielt er an diesem Dichter fest. Alles in Goethes poetischen Werken, was eine musikalische Begleitung vertrug, reizte ihn; fast kein Monat verging, wo nicht ein Stückchen von Goethe in Reichardts Melodie wiedergeboren wäre.

Reichardt gehörte in der Tat zu diesem Dichter. Wie Goethe, so hatte auch er den Weg gefunden, der aus der Gelehrsamkeit, Künstelei und Ausländerei zur Schlichtheit, Echtheit, Volksmäßigkeit führt.

Wie die Gelehrten, so stehen auch die Künstler von ihrem Berufe aus im Gegensatz zum Volke. Kunst bedeutet ein außergewöhnliches Können, wie es nur bei Wenigen, nur durch angeborene besondere Geschicklichkeit im Verein mit vieljähriger Übung zustande kommt; die Künstler wollen nicht verwechselt werden mit den Handwerkern, die ein ähnliches Geschäft wie sie betreiben; sie sondern ihre Kunst vom Handwerklichen, Nötigen, Nützlichen, Volkstümlichen, Volksverständlichen ab, so viel es irgend geht; sie schaffen nicht für Jedermann, sondern nur für eine höhere Art Menschen, die gleichfalls als Eingeweihte und Hochgebildete auf den Haufen der gemeinen Leute herniedersehen. Die Gelehrten begünstigen die fremden und toten Sprachen oder bilden aus der allgemeinen Volkssprache für sich eine schwer verständliche Sprache der Wissenschaft; ähnlich treiben es die Künstler und Kunstkenner.

So war auch im achtzehnten Jahrhundert die Kunst der Berufsmusiker von dem Sang und Klang der Bauern und Bürger weit abgerückt. Hie Volkslied, geistliches und weltliches, und Tanzmusik, dort die italienische Oper und all die Musikgebilde

mit gelehrten wälschen Bezeichnungen. Hier der nächste und natürlichste Ausdruck der Gefühle und Stimmungen durch Töne, dort ein studiertes Herausarbeiten aller schönen Klänge, die die menschlichen Stimmen und die Tonwerkzeuge einzeln und in Vereinigungen nur irgend hergeben wollen. Hier eine Musik aus übervollem Herzen oder zu geselligem Vergnügen, dort eine Kunst um der Kunst willen oder eine Kunst zum Ruhme ihres Erzeugers unter den Kunstverwandten.

Wie wir schon bemerkten, fanden manche Musiker den Weg zum Volke zurück, sobald sie aufgerufen wurden, am Theater mitzuwirken. Besonders da, wo unter den Zuhörern die Bürger und kleinen Leute überwogen. In der ersten Hauptstadt der deutschen Oper schufen Reinhard Keiser und Telemann sehr glückliche Melodien, Görner und der ältere Kuntzen sangen dann gleichfalls natürlich und volksverständlich. Danach eröffnete das eindringende französische Chanson und das Singspiel nach französischem Muster die Augen mancher Künstler für das leichte, gefällige Lied. André, Hiller, Wolf, Schweitzer, Georg Benda, Neefe sind uns schon als solche Verdeutscher der volkstümlichen französischen Oper begegnet und auch auf die österreichischen Nachfolger ist hingewiesen. Je zahlreicher die Theater wurden, auf denen man deutsche Singspiele und Spielopern gab, desto zahlreicher wurden die Komponisten, die dem Volke verständlich zu sein sich beeiferten.

Andere Tondichter nahmen ohne solchen äußeren Anreiz, aus eigenem, innerem Drange Partei für das Einfache und Volksmäßige, oder auch weil die Übertreibungen der andern Seite sie ärgerten. Die Italiener an den deutschen Hofopern machten sich Feinde, und ihr Vorrang reizte zur Gegenwirkung. Gluck

ging von der italienischen Oper zu seinem Musikdrama über und erklärte es nun für die wahre Aufgabe der Musik, „der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situation verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen".*) Wer solche Vorschrift für die große Oper anerkannte, mußte sie erst recht auf das Lied anwenden. Bisher galt sie nicht. Der gelehrte Musiker gab statt dessen eine Klaviermusik mit Text. Er wollte nicht in langwierigem, mühsamem Studium das Komponieren gelernt haben und nachher wie das Volk auf der Gasse singen. Er spreizte sich, künstelte nach Vorbildern und erfand neue Künsteleien. Sein Text mußte sich seiner Musizierkunst fügen. Von einem dieser Tonsetzer, dem Braunschweiger Hofpianisten Fleischer, der die Herzogin Amalie in ihrer Kindheit unterrichtete, darf man sogar sagen: seine Weisen sind nicht auf, nicht einmal unter, sondern gegen die Worte gesetzt, deren Reiz und Bedeutung man erst empfindet, wenn man sie aus diesem häßlichen Drahtgeflecht befreit hat.**)

In Berlin bekannten sich seit der Mitte des Jahrhunderts mehrere angesehene Fachmänner zum einfachen Liede. Sie stellten die französischen Chansons als Muster auf, forderten, daß die Melodien leicht eingänglich, daß keine Triller und Koloraturen, „aus theatralischen Sachen geborgte Wendungen" anzubringen seien. Die Melodie müsse auch ohne Begleitung

*) Vorrede zur ‚Alcesta' 1769.

**) Dies Urteil über Fleischer wörtlich, Anderes hier teilweise nach Friedländer, Das deutsche Lied, I S. XLII ff. Jedoch bin ich für Das, was im allgemeinen über Gelehrte und Künstler gesagt ist, allein verantwortlich.

gefällig und vollständig sein, sie müsse für sich allein auf Spaziergängen gesungen werden können. Leider fehlten dieser „Berliner Schule" zunächst die rechten Tonsetzer; erst als jüngere Nachfolger: Reichardt, Schulz, André, Neefe, der jüngere Kuntzen, Zelter und Andere ihre Lieder anstimmten, gewann das neue Programm Kraft und Leben. Reichardt und Schulz (Johann Abraham Peter) waren die Führer. Schulz war Kapellmeister in preußischen Diensten wie Reichardt, von 1776—80 in Berlin, dann zu Rheinsberg bei dem Prinzen Heinrich; auch er war viel auf Reisen gewesen und hatte namentlich die komische Oper in Paris kennen und lieben gelernt. Wie Gluck, ja noch entschiedener, ordnete sich Schulz dem Dichter unter; als Tonsetzer will er dem Dichter und Gedichte dienen. „Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichtern Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken." So erklärte er 1784 in einem Vorbericht zur zweiten Auflage seiner ‚Lieder im Volkston', und schon der Titel seiner Sammlung besagte, daß er sich an jeden gesangsfähigen Laien wandte. „Mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen" nahm er sich vor; ganz im Gegensatz zu den bisherigen studierten Musikern wollte er sich „der höchsten Simplizität und Faßlichkeit" befleißigen, „ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darzubringen" suchen!

Schulz widmete sein schönes Talent am liebsten den norddeutschen Dichtern, die ihm, dem in Lüneburg Aufgewachsenen, heimatlich vertraut waren und die ja auch (wie Bürger, Voß und Claudius) ebenso geraden Weges die Volkstümlichkeit erstrebten. Aber durch seinen Freund Schulz erstarkte nun auch

Reichardt, der Verehrer Goethes. Er hatte sich zu einer ähnlichen Gesinnung schon 1779 bekannt; er hatte sogar noch ausdrücklicher als Schulz den Komponisten als den singenden Deklamator des Dichters bezeichnet.

„Ich habe bemerkt, daß man, so hübsch man auch meine Lieder sang, doch fast nie den rechten Gang dazu traf, und da ich dem Dinge nachspürte, fand ich, daß alle Die, die den rechten Gang verfehlten, erst die Noten davon als ein melodisches Stück für sich gespielt und dann erst die Worte dazu genommen hatten. Das ist der Art, wie ich die Lieder komponierte, gerade entgegen! Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichtes von selbst, ohne daß ich danach suche. Und Alles, was ich weiter daran tue, ist Dieses: daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und Das nicht für eine Strophe, sondern für alle. Soll man Das nun aber so gut im Vortrage fühlen und erkennen, so muß der Sänger vorher die Worte ganz lesen und so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahrem Ausdrucke liest, und dann erst singen."

„Wären dies nicht meine eignen Gesänge, so würd' ich noch hinzufügen, daß der Sänger, der nicht imstande ist, Verse völlig gut zu lesen, durch die Akzente solcher Musik nachher seine Deklamation berichtigen könnte und so durch's richtige, bedeutende Singen richtig und bedeutend lesen lernen könnte."

Zwei Jahre später betonte er dann das Volksmäßige stärker; er kannte jetzt Schulz als Bundesgenossen:

„Liedermelodien, in die Jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich, ohne alle Begleitung, bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte usw. gerade die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte,

die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann, daß die Melodie für die Worte Alles, Nichts für sich allein sein will. Eine solche Melodie wird allemal (um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen) den wahren Charakter des Einklangs (unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten."

Er stellte jetzt geradezu die bisher von den gelehrten Musikern mißachteten Volkslieder als Muster hin:

„Sie sind wahrlich Das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnen anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern achtet und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet."

Schulz, Reichardt und ihre Gesinnungsgenossen schufen in zwei, drei Jahrzehnten einen neuen Schatz deutscher Lieder.*) Es versteht sich von selbst, daß sie unter den Fachgenossen viele Gegner bekamen und behielten, aber eben so natürlich gehörten die Dichter zu ihrer Partei.

* * *

*) Die Erinnerung an einige ihrer volkstümlichsten Singweisen hilft uns, die Bedeutung dieser Männer zu erkennen:

André: Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher.

Ludw. Berger: Als der Sandwirt von Passeier.

Hiller: Schön sind Rosen und Jasmin; Ohne Lieb' und ohne Wein, was wär unser Leben.

Kunzen, F. L. A: Ihr Städter, sucht ihr Freude.

Wenzel Müller: Chimmt a Vogerl geflogen; So leb denn wohl, du stilles Haus; Was ist des Lebens höchste Lust; Wer niemals einen Rausch gehabt.

Nägeli: Freut euch des Lebens.

Neefe: Was frag ich viel nach Geld und Gut; Ein Leben wie im Paradies.

Reichardt: Schlaf, Kindchen, schlaf, im Garten geht ein Schaf; Es steht ein Baum im Odenwald; In Windsgeräusch,

Der Dichter Goethe und sein Verehrer Reichardt mußten sich finden; es fragte sich nur, wie sie als Menschen gesellig miteinander auskamen. Goethe war längst nicht mehr der jugendlich-übermütige Stürmer, der mit jedem Parteiverwandten rasch Brüderschaft machte; man klagte über seine Verschlossenheit, Schweigsamkeit und Kälte; Reichardt aber galt für zudringlich, für einen Ausforscher, der bei den geistreichen Zeitgenossen als ein jovialer Freund erschien, sich aber nach den fröhlichsten gemeinsam verlebten Stunden keineswegs behindert fühlte, recht freimütige Urteile über das Gesehene und Gehörte anderwärts zum besten zu geben und auch drucken zu lassen. Wie sollte Goethe, der Geheimnis-Verehrer, sich mit einem Ausplauderer und Zeitschreiber vertragen? Zwar waren Beide Anhänger der Wahrhaftigkeit, aber Goethe schwieg und zog sich zurück, wo die aufrichtige Rede unhöflich oder unnütz verletzend gewesen wäre; Reichardt dagegen hielt es

in stiller Nacht; Rosen auf den Weg gestreut; In allen guten Stunden; Was hör' ich draußen vor dem Tor; Es ritt ein Jägersmann über die Flur; Ach, was ist die Liebe für ein süßes Ding!

Schulz: Der Mond ist aufgegangen; Sagt, wo sind die Veilchen hin; Willkommen im Grünen; Ich will einst bei Ja und Nein vor dem Zapfen sterben.

B. A. Weber: Mit dem Pfeil, dem Bogen.

P. v. Winter: Im Arm der Liebe ruht sich's wohl; Mir ist auf der Welt nichts lieber als das Stübchen, wo ich bin.

Zelter: Der Wein erfreut des Menschen Herz; Es war ein König in Thule; Der Kuckuck und der Esel; Wenn jemand eine Reise tut; Und so finden wir uns wieder.

Zumsteeg: Wär' ich ein muntres Vöglein; Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn; Es wuchs für mich ein Baum empor; Jetzund kommt die Nacht herbei.

für recht, das Harte und Verletzende gerade so entschieden auszusprechen wie das Lieblichklingende. Er sagte also auch in's Gesicht den Leuten, besonders den Berufsverwandten, die seine Meinung über ihre Leistung zu hören wünschten und an Komplimente gewöhnt waren, recht oft ein schmerzhaftes Wort. In Weimar, wo sein Landsmann Herder lebte, galt Reichardt geradezu für einen schlechten Kerl; daran war außer seinen Kritiken sein unglücklicher Roman schuld, dem man nachsagte, daß der vom Schicksal so gütig behandelte Musiker darin seine Heimat, seine Eltern und Jugendgefährten recht lieb- und rücksichtslos abgemalt habe.

Auch Reichardts Ansehen als Musiker ward nicht selten bestritten. Er hatte sein Fach nicht sehr gründlich gelernt, er brachte namentlich allzuviel und zu vielerlei hervor; seine Sachen waren von sehr ungleichem Werte. Wer aus dem Vielen das Beste aussonderte und neu vereinigte, mußte ihn bewundern — aber solche wohlwollenden Genießer sind weiße Raben, und Reichardt reizte durch seine scharfe Zunge und Feder eher zum Aufdecken seiner Schwächen.

Eine lose Verbindung bestand schon seit 1780 zwischen Goethe und Reichardt. Im Frühjahr 1789 kündigte der Tonsetzer einen neuen Besuch in Weimar an: eine Komposition der ‚Claudine von Villa bella' bringe er mit. „Wenn er mich nur das Vergnügen, das ich dabei empfinden kann, nicht all zu teuer bezahlen läßt!" seufzte Goethe*). Aber kaum war Reichardt eingetroffen — am 23. April — und bei Frau Herder (deren Mann noch in Italien war) ein Stündchen mit Goethe zusammen gewesen, so lud ihn der Dichter ein, in seinem Hause

*) An Herzog Karl August, 6. April 1789.

zu wohnen: da könne man doch viel hübscher zusammen plaudern und arbeiten. Frau Herder wunderte sich sehr, daß Goethe gegen den schlechten Menschen so herzlich-gemütlich sich zeigte und ihn auch vor den Bekannten sehr ehrte; sie fühlte eben nicht, wie ausgehungert Goethe damals nach einem Mann von Geist, Geschmack, Wissen und Talent war, wie ausgehungert auch nach Musik. Noch schlechter als die Herderin urteilte ein naher Nachbar Goethes, der aber nie in sein Haus kam, über Reichardt. „Einen impertinenteren Menschen findet man schwerlich", schrieb der Literat Friedrich Schiller nach Rudolstadt, „der Himmel hat mich ihm auch in den Weg geführt, und ich habe seine Bekanntschaft ausstehen müssen. Kein Papier im Zimmer ist vor ihm sicher; er mischt sich in Alles, und, wie ich höre, muß man sehr gegen ihn mit Worten auf der Hut sein" *).

Elf Tage hatten jetzt Goethe und Reichardt ihr Wesen miteinander; zuweilen wurden die nächsten Musikfreunde eingeladen, um Reichardts Vortrag der ‚Claudine' und anderer Stücke zu hören. Nur Einiges sei gut darin, meinte wieder Karoline Herder, aber Goethe finde Alles hübsch. Reichardt hatte eine schöne hohe Tenorstimme und trug seine Lieder recht gut vor. Und wer wollte leugnen, daß z. B. seine Melodie zu dem schon viel komponierten ‚Veilchen' die glücklichste war**)?
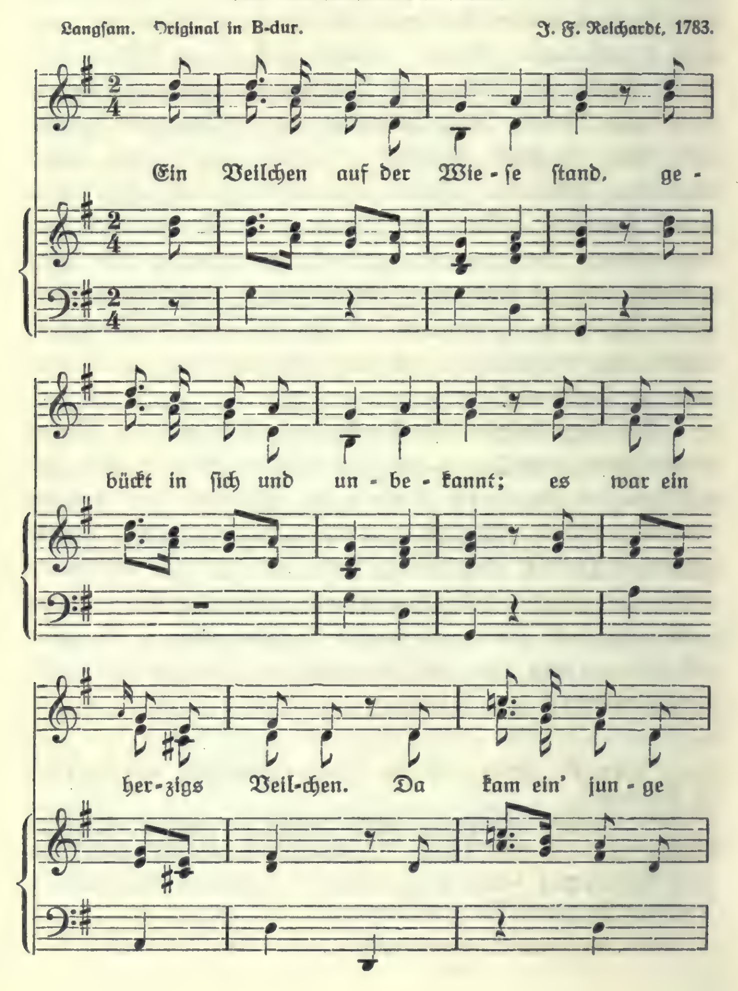
---

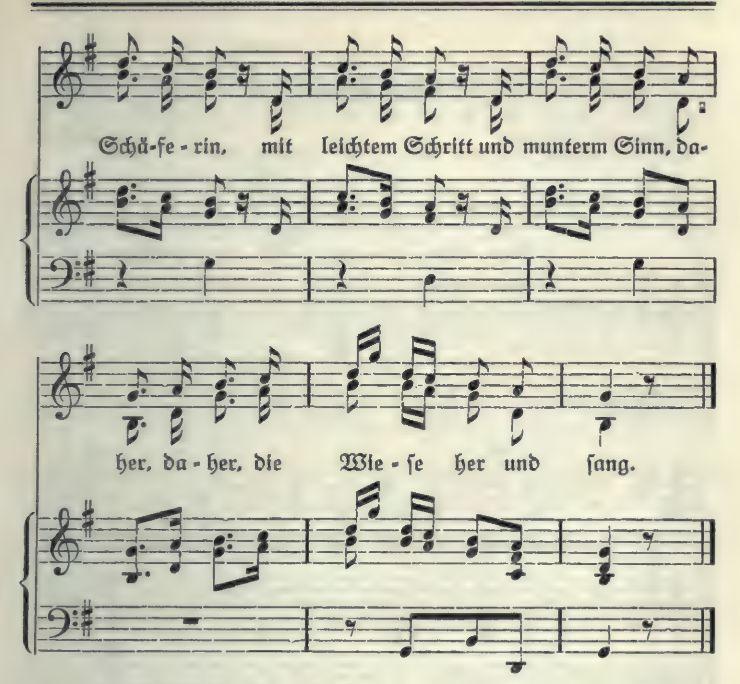
*) Am 30. April 1789 an Lotte v. Lengefeld und Karoline v. Beulwitz.

**) Mozarts Gestaltung dieses Liedes zu einer dramatischen Scene kam erst 1789 heraus. Mendelssohn erklärte noch 1847 nach Aufführung beider Kompositionen im Leipziger Gewandhause diejenige Reichardts für die schönere.

Das Veilchen.

(Ein- oder zweistimmig zu singen.)
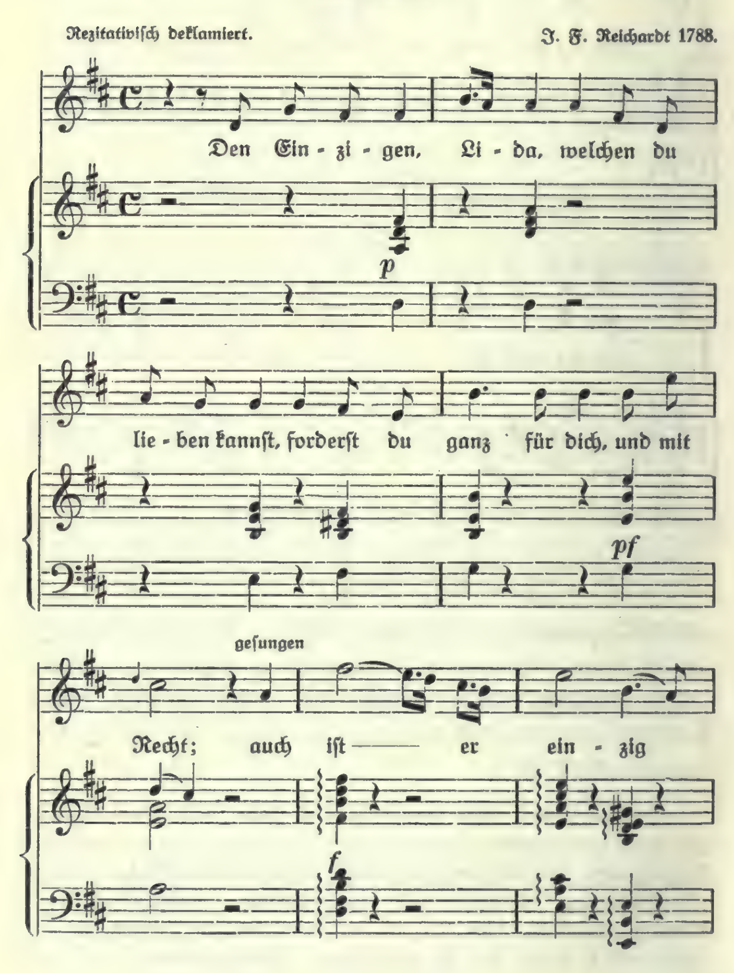


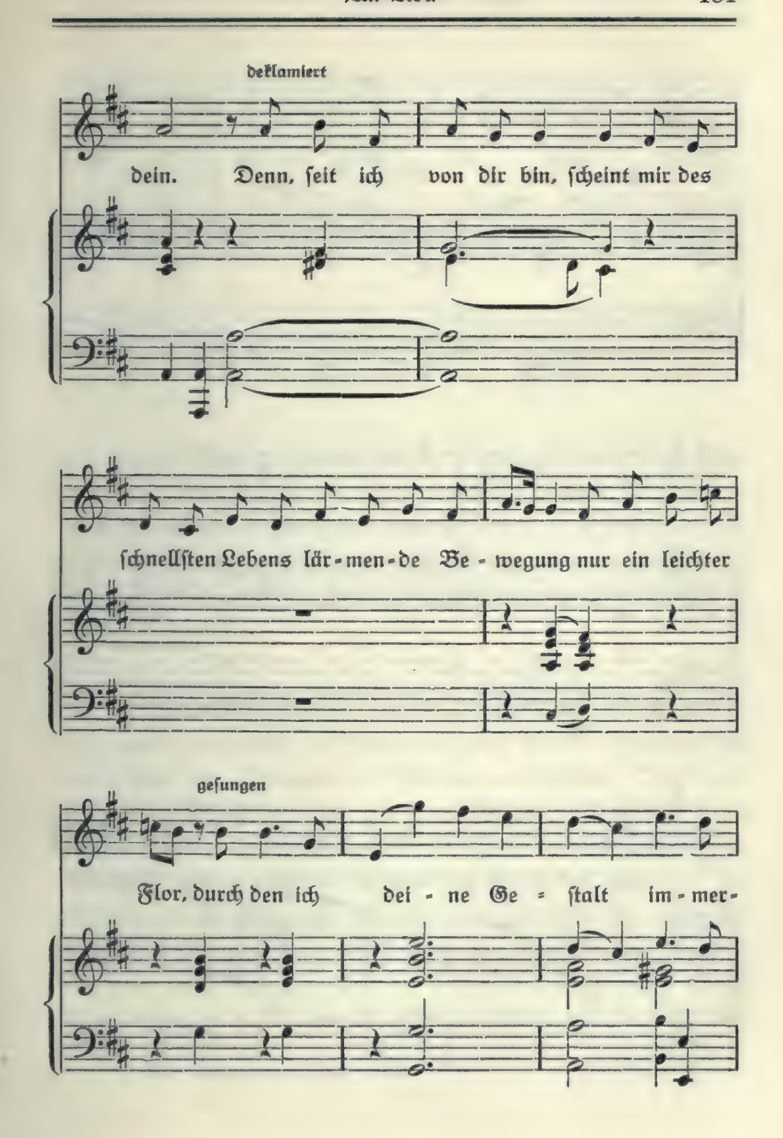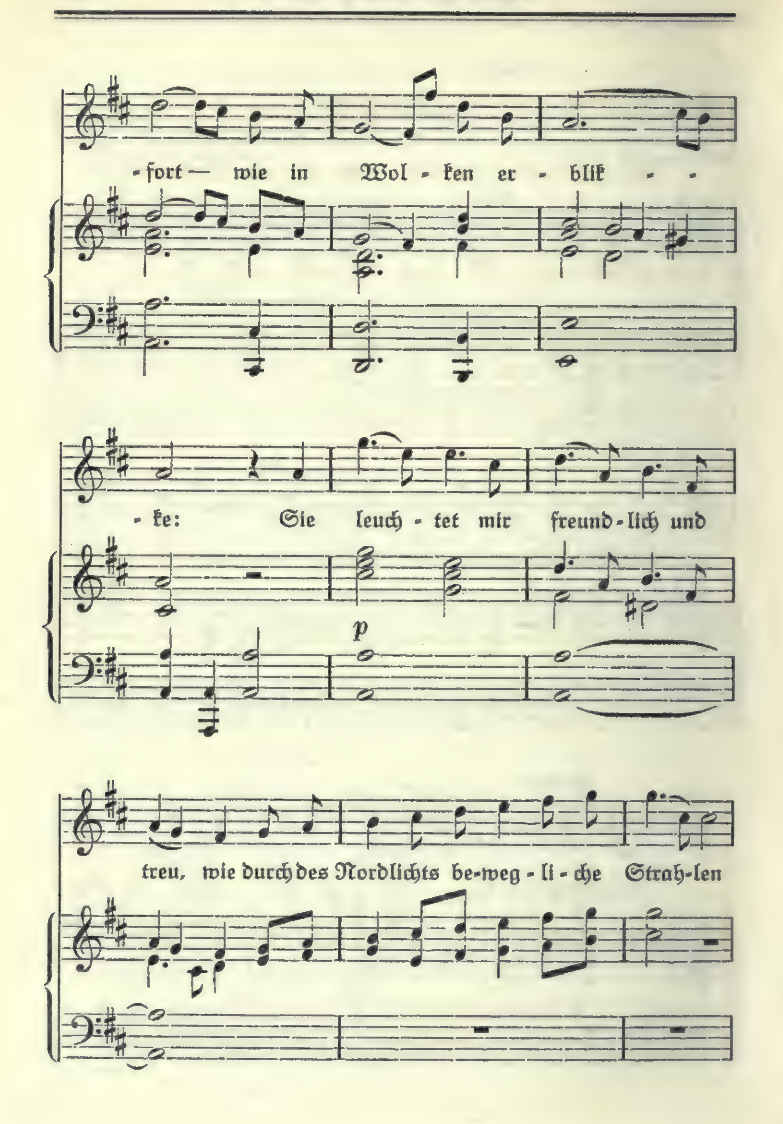


„Kein Papier im Zimmer ist vor ihm sicher“ — Goethe gab ihm bereitwilligst auch solche Gedichte, die erst handschriftlich da lagen. Sogar ein Briefgedicht an Charlotte v. Stein („Den Einzigen, Lida, welchen du lieben kannst“) nahm Reichardt mit: es ward in seiner Vertonung sein erstes „Deklamationsstück“ *).

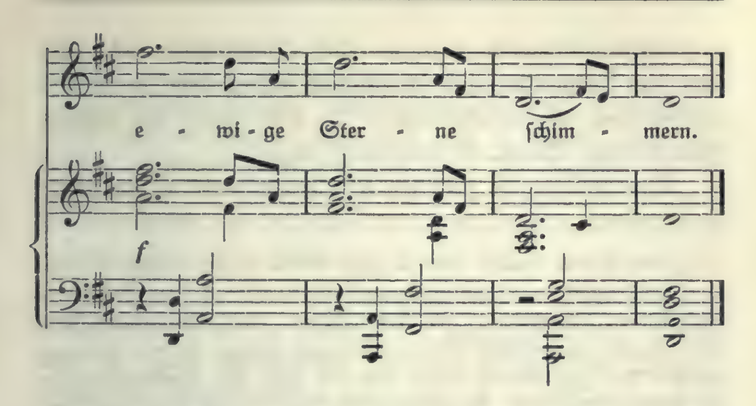
*) Friedländer, Das deutsche Lied I, 220: „Bei diesem Gedich war Reichardt vor eine schwere Aufgabe gestellt. Man lese die Verse durch! In die gewohnte musikalische Liedform ließen sie sich nicht bringen. Reichardt hat mit glücklichem Kunstinstinkt den Ausweg gefunden, hier Rezitativ mit Arioso abwechseln zu lassen, und er bietet hier die erste seiner „Deklamationen“, die auf spätere Komponisten, namentlich Schubert, sehr gewirkt haben.“

An Lida.


Rezitativisch deklamiert.
J. F. Reichardt 1788.
Den Ein - zi - gen, Li - da, welchen du
p
lie - ben kannst, forderst du ganz für dich, und mit
pf
gesungen
Recht; auch ist er ein - zig
f


deklamiert
dein. Denn, seit ich von dir bin, scheint mir des
schnellsten Lebens lär-men-de Be-wegung nur ein leichter
gesungen
Flor, durch den ich dei-ne Ge-stalt im-mer-


-fort — wie in Wol - ken er - blik - -
- ke: Sie leuch - tet mir freund - lich und
p
treu, wie durch des Nordlichts be-weg - li - che Strah-len



Goethe aber zog als Ergebnis nach der Abreise des Musikers; „Reichardt hat mir wohl getan“*). Diese Zerstreuung war ihm um so angenehmer gewesen, weil er jetzt gerade mit seiner vieljährigen nächsten Freundin, Charlotte v. Stein, die schwersten Auseinandersetzungen, die Aussprache über Christiane Vulpius, hatte.

* * *

Goethes Neigung für das musikalische Drama war nun von neuem erwacht; er freute sich auf die Aufführung der ‚Claudine‘, die Reichardt in Berlin vorbereitete: Das war doch ein Musiker, der sich auf das Theater verstand und der etwas fertig brachte! So groß war jetzt Goethes musikalische Neigung wieder, daß er sich von der gedruckten Partitur der ‚Chöre und Gesänge zur Athalia‘ eine Abschrift der schönsten Stellen anfertigen ließ und daß er den deutschen Text dazu, der von dem jüngeren Cramer herrührte, durch eine eigene Übersetzung nach Racines Original ersetzte, weil ihn Cramers

*) An Knebel, 8. Mai 1789.

aufgeblasene Sprache ärgerte. Die Musik dieser ‚Athalia' war von Reichardts Freunde Schulz gesetzt, dem genannten vortrefflichen Liederkomponisten, der jetzt leider, wie manche Deutsche von Talent, in Dänemark lebte.*)

Aber erst am 15. Juni kam der Dichter dazu, an Reichardt zu schreiben:

„Für Ihren Besuch wie für Ihre Briefe danke ich Ihnen spät, aber nicht minder aus gutem Herzen und wünsche zur bevorstehenden Aufführung ‚Claudinens' das beste Glück. Daß Sie meine Jamben vor der prosaischen Fäulnis bewahrt haben, ist mir sehr angenehm**). Ich möchte wissen, wie sich diese Art Kunstverständige die Kunst vorstellen? Empfehlen Sie den Dialog desto mehr den Acteurs, besonders den Actricen: sie sollen so artig sein und besonders in der ersten Szene und in der Szene mit Rugantino sich recht angreifen. Wenn Sie es am Platze finden, so geben Sie Claudinen in meinem Namen einen recht schönen Kranz von künstlichen Blumen, den sie in der ersten Szene auffsetzt, und Lucinden ein recht junkermäßiges Portepee von breitem Band, wie es zu ihrer Kleidung im letzten Akte paßt; so eine Kleinigkeit tut manchmal wohl und vermehrt den guten Willen. Ich will Ihnen gern die Auslage ersetzen oder sonst wieder dienlich sein. Rat Kraus führt die Gerüste nach meinen Entwürfen aus; ich hoffe sie noch diese Woche abzuschicken: wenn nur der Dekorateur sie schicklich zu placieren weiß! Sonst habe ich abwesend nichts zu erinnern, besonders da

*) Näheres s. Goethe-Jahrbuch 16, S. 35 ff.

**) Das Stück wurde im ‚Deutschen Theater' zu Berlin, also nicht von Sängern, sondern Schauspielern aufgeführt; sie wollten das Rezitativ als Prosa sprechen, denn Verse zu sprechen war damals den meisten Schauspielern noch unmöglich. Es wird davon noch die Rede sein. Auch von ‚Scherz, List und Rache' befindet sich im Goethe-Schiller-Archiv eine Bearbeitung in einem Akte, in dem gleichfalls das Rezitativ in Prosa zum Sprechen umgeschrieben ist.

Sie auf die Kleidungen schon aufmerksam sind. Nur aber- und abermal empfehle ich Ihnen die Jamben! . . .

Zu Schulzes ‚Athalie‘ habe ich Worte unterlegt, d. h. zu den ausgezeichneten Chören. Nach und nach tu ich es wohl zum Ganzen. Cramers Unverstand geht über alle Begriffe. Es ist sonderbar, daß die Deutschen mit mancherlei Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom Gehörigen in den Künsten haben.“

Am 29. Juli (1789) ward die ‚Claudine‘ vor dem preußischen Hofe, an dessen Spitze seit drei Jahren König Friedrich Wilhelm der Zweite stand, aufgeführt; am 3. August ward sie zum Geburtstage des Kronprinzen als Festoper wiederholt. Der Beifall war gering, die Aufführung mittelmäßig, aber ein Ereignis war es doch, daß auf dem (seit 1787 königlichen!) Deutschen Theater zu Berlin ein deutsches Singspiel gegeben wurde, dessen Musik von dem Kapellmeister der italienischen Oper herrührte. Daran erkannten die Italiener deutlich, daß ihre guten Tage sich zum Ende neigten, und in ihrem eigenen Kapellmeister mußten sie den Zerstörer ihrer Herrschaft sehen.

Zunächst konnte die italienische Partei diesem gefährlichen Manne nicht viel anhaben; seine Erfolge waren viel zahlreicher als die Mißerfolge, und der neue König wußte ihn zu schätzen. Reichardt schuf jetzt auch italienische Opern, durch die noch einmal Schwung und Leben in's Opernhaus kam; sein ‚Brenno‘ z. B., der am 16. Oktober 1789 vonstatten ging, riß alle Zuhörer, besonders die soldatischen, mit sich.

Er schrieb Goethen über diesen seinen Sieg, um ihn aufzumuntern, nun auch zu einer großen Oper ein Textbuch zu verfassen. Er fragte auch, wie weit der ‚Faust‘ jetzt gediehen sei und der ‚Conte‘; damit war der Held der geplanten Halsband-Tragikomödie gemeint. Goethe hatte jetzt

den Plan völlig entworfen, manche Verse und ein paar Lieder schon niedergeschrieben, auch die musikalische Behandlung dabei überdacht. Es war nun eine komische Oper in drei Akten, ihr Name: ‚Die Mystifizierten'.

Reichardt erzählte in seinem Briefe weiter, daß er demnächst nach Italien reise, um neue Stimmen für Berlin anzuwerben, daß sie jetzt aber auch einen deutschen Bassisten von unerhörtem Stimmumfang und vollkommenstem Gesang gewonnen hätten, Ludwig Fischer aus Mainz*). Goethe erwiderte am 2. November:

„Zuerst wünsche ich viel Glück zu ‚Brenno'! Ich hoffe, der Barbar wird auf dem Wege der musikalischen und italienischen Metempsychose**) sich sehr humanisiert haben. Ferner zur Acquisition von Fischern und zu allem Künftigen. In den Künsten: wer nicht das Beste hat, hat Nichts!

Zu einem deutschen Texte zu einer „ernsthaft" genannten Oper kann Rat werden. Nur müßte ich vor allen Dingen näher von dem Bedürfnis Ihres Theaters, vom herrschenden Geschmack, vom Möglichen auf Ihrer Bühne usw. unterrichtet sein. Man kann, wie Sie wohl wissen, ein solches Werk auf mehr als eine Weise anlegen und ausführen. Der beste Effekt ist, wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt und wenn dem Lieblingsgeschmack des Publikums geschmeichelt wird, ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringt. Also erwarte ich darüber mehr. Auch kann ich unter einem Jahr solch' ein opus nicht liefern.

Der ‚Conte' wird nun bald an die Reihe kommen. Hinter ‚Fausten' ist ein Strich gemacht; für diesmal mag er so hingehen.

Viel Glück auf die italienische Reise! Sie können immer im Vorbeigehn ansprechen; es wird allerlei abzuhandeln geben."

---

*) Fischer, dessen Gesang zum Triumph des ‚Brenno' viel beitrug, ist uns Heutigen noch lebendig durch seine auf die eigene Kehle berechnete Melodie: „Im tiefen Keller sitz ich hier".

**) Seelenwanderung.

Und es gab allerlei abzuhandeln, als Reichardt noch vor der größeren Reise zu einem kurzen Besuch in Weimar wieder eintraf; am meisten sprachen die Beiden jetzt über die gemeinsame große Oper. Der Erfolg des gallischen Helden Brennus brachte sie auf den Gedanken, ob sich nicht aus dem Ossian etwas gestalten ließe. Aber bald stand dem Dichter nicht mehr ein gallisches, sondern ein nordisches Musikdrama vor der Phantasie. Die Beiden waren recht fröhlich zusammen; sie vergaßen, indem sie sich gegenseitig anfeuerten, eine Weile alle die Händel und Ärgernisse der übrigen Welt.

Freilich wurde Reichardt rasch wieder an seine Feinde in Berlin, Goethe an seine weimarische Einsamkeit erinnert. Kurz nach Reichardts Scheiden traf ein Briefchen des Tonsetzers ein, und sogleich antwortete der Dichter:

„Auch mir war es nicht angenehm, daß die jovialische Stimmung unterbrochen wurde, die Sie von Ihrer glücklichen Reise in meine kleine Stube brachten. Doch dünkt mich, das Wölkchen ging bald vorüber, und die Tonkunst übte ihre Gewalt aus.

Ich habe der Idee nachgedacht, die Helden Ossians auf's Lyrische Theater zu bringen. Es möchte gehen, wenn man die übrige nordische Mythologie und Zaubersagen mit braucht. Sonst möchten die Nebel auf Morven schwerlich zu einer transparenten Dekoration Gelegenheit geben. Ich habe schon einen Plan ausgedacht, den Sie hören sollen, wenn Sie mich besuchen. Schicken Sie mir indes die Büchelchen der Opern, welche seit dem Regierungsantritt des Königs gegeben worden, und notieren mit wenigem, was Effekt getan. Ich muß wissen, was schon dagewesen ist, damit ich suchen kann, etwas Neues zu geben und den Herrn Kollegen Moisé womöglich zu übertreffen*)."

---

*) Damit meint Goethe offenbar den königlich preußischen Hofdichter Signor Antonio Filistri de Caramondani, dessen erbärmliche italienische Texte Reichardt gewöhnlich zu komponieren

Eine freundliche Einladung schloß den Brief; auf der geplanten Fahrt nach Italien wollte ja der Kapellmeister wieder über Weimar kommen. „Vom ‚Brennus‘ verlangt mich auch zu hören, wenn ich Sie wiedersehe. Richten Sie sich auf einige Tage! Sie sollen ein freundliches Zimmer in meinem Hause bereit finden.“

Zufällig reisten Beide fast zur gleichen Zeit nach Italien, Goethe, um die Herzogin-Mutter heim zu geleiten. Reichardt traf diese Fürstin noch in Neapel; er begegnete ihr dann wiederum in Venedig, und hier sah er auch seinen Dichter wieder, der in der Lagunenstadt schon lange Wochen auf die Herzogin gewartet hatte. Zu Goethes Zerstreuungen in Venedig hatte es gehört, wiederum jenen Mädchen zu lauschen, die im Findelhause zur Musik ausgebildet wurden und hinter einem Gitter in der Kirche der Mendicanti sangen.

> Einen zierlichen Käfig erblickt' ich; hinter dem Gitter
> Regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.
> Mädchen wissen sonst nur uns zu ermüden; Venedig,
> Heil dir, daß du sie auch uns zu erquicken ernährst!

Goethe sowohl wie Reichardt waren in den nächsten Monaten noch viel unterwegs, aber Beide waren ja unter allen Umständen tätig. Reichardt hatte sich jetzt vorgesetzt, sämtliche Singspiele Goethes zu komponieren. ‚Erwin und Elmire‘ beendete er schon in diesem Jahre; das Stück ward ganz durchkomponiert und konnte so gut in Konzerten wie auf dem Theater vorgetragen werden. Es kam auch zum ersten

---

hatte. Entweder war Moisé ein Spitzname dieses Herrn, oder Goethe irrte sich im Vornamen. Es kann aber auch der Abbate Sertor zu Venedig gemeint sein, der den Text für die Karnevalsoper von 1789 lieferte.

Male in einem Konzertsaale zur Geltung, an einem Benefizabend der Sängerin Bachmann, vor einer großen Versammlung, die lebhaften Beifall spendete und das Lied vom herzigen Veilchen am liebsten mitgesungen hätte. Bald darauf wurde es im Fließnerschen Konzerte mehrere Male vorgetragen.

Unterdessen mahnte der fleißige Komponist den Dichter, der just tief in die Naturwissenschaften hineingeraten war, an die geplante große Oper. Goethe antwortete am 25. Oktober (1790):

„Ihr Brief, mein lieber Reichardt, trifft mich in einer sehr unpoetischen Lage. Ich arbeite an meinem anatomischen Werkchen und möchte es gerne noch auf Ostern zustande bringen. Ich danke Ihnen, daß Sie sich meiner emanzipierten Kinder annehmen — ich denke nicht mehr an sie. Machen Sie damit, was Ihnen gut däucht! Es wird mir lieb und recht sein.

Eine große Oper zu unternehmen, würde mich jetzt viel Resignation kosten; ich habe kein Gemüt zu allem diesen Wesen. Wenn es aber der König befehlen sollte, will ich mit Vergnügen gehorchen, mich zusammennehmen und nach bestem Vermögen arbeiten.*)

Auf ‚Jery und Bätely' verlange ich sehr, wie auch auf die andern Sachen.

An den ‚Conte' habe ich nicht wieder gedacht. Es können die Geschöpfe sich nur in ihren Elementen gehörig organisieren! Es ist jetzt kein Sang und Klang um mich her — wenn es nicht noch die Fidelei zum Tanze ist! Und da können Sie mir gleich einen Gefallen tun, wenn Sie mir auf das schnellste ein halb Dutzend oder halb Hundert Tänze schicken aus Ihrem rhythmischen Reichtume, zu Englischen und Quadrillen. Nur recht charakteristische: die Figuren erfinden wir schon! Verzeihen Sie, daß ich mit solcher Frechheit mich an einen Künstler wende, doch auch selbst das ge-

*) Damals wurden alle großen Opern nur auf fürstlichen Befehl gedichtet und komponiert, denn nur auf fürstliche Anordnung und Kosten konnte die Aufführung geschehen.

ringste Kunstwerk muß der Meister machen, wenn es recht und echt werden soll. Geht mir's dann im Tanze und Leben leidlich, so klingt ja wohl auch eine Arie wieder einmal an."

Reichardt beeilte sich, die Tänze zu schicken, um seinen Dichter in Stimmung zu bringen. Er erinnerte ihn wieder an den schönen Plan der nordischen Helden- und Nebel-Oper und fragte auch nach neuen lyrischen Gedichten des Freundes. Dieser hatte nun allerdings sich in letzter Zeit in Episteln, römischen Elegien und venetianischen Epigrammen ergangen, die zu umtonen er keinem Musiker zumuten mochte. Aber Goethe war doch wieder voll besten Willens.

„Sie haben mir durch die überschickten Tänze viel Vergnügen gemacht, und weil die Freude Alles in Bewegung bringt, was im Menschen ist, so soll sich hoffentlich auch das Tiefere, Ernstere regen.

Schicken Sie mir nun bald Ihre Gedanken über die Oden! Hier sind einige Epigramme: Gedichte, die sich am weitesten vom Gesang entfernen.*) Unter meinen Elegien finden sie eher etwas Singbares.

Zur Oper bereite ich mich. Schon habe ich in Gedanken Fingaln, Ossianen, Schwawen und einigen nordischen Heldinnen und Zauberinnen die Opernstelzen untergebunden und lasse sie vor mir auf und ab spazieren. Um so etwas zu machen, muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen . . ."

* * *

Auch der Herzog Karl August war unterdessen mit Reichardt bekannt geworden und hatte sich mit ihm namentlich

---

*) Aber gerade Reichardt wagte sich auch an diese Distichen und Inschriften, z. B. „Die ihr Felsen bewohnt", „Wecke den Amor nicht auf", „Weichet, Sorgen, von mir".

viel über das Theaterwesen unterhalten, denn Karl August hatte längst den Wunsch, sich von seinem Bellomo und andern Unternehmern unabhängig zu machen, um selber Herr und Meister der weimarischen Theaterunterhaltung zu werden. Ein eigenes Komödienhaus in Weimar besaß er bereits; er ließ nun auch das Theatergebäude in dem Badestädtchen Lauchstädt dem Bellomo abkaufen und sah sich nach einem Direktor um, der den Platz in der Mitte zwischen seinem Hofamte und den Schauspielern einerseits, dem Publikum anderseits einnehmen konnte. Aber die Verhandlungen mit mehreren geeigneten Schauspielern zerschlugen sich, und schließlich forderte der Herzog seinen Geheimrat Goethe auf, eine Art Oberdirektion über dies künftige Hoftheater zu übernehmen. Alle wirtschaftlichen Angelegenheiten wurden dem Kammerrat Franz Kirms zugewiesen; ein Regisseur wurde für das Schauspiel, ein Kapellmeister, der uns schon bekannte Konzertmeister Kranz, für die Musik angestellt. Bereits am 7. Mai 1791 konnte die neue Gesellschaft die erste Vorstellung geben. Ein Teil von Bellomos Leuten war zur neuen Gesellschaft übergegangen; auch übernahm man von ihm Stücke und Ausstattungen.

So war Goethe gegen alle Erwartung, ohne alle Bemühung und fast auch gegen seinen Willen Leiter einer Schauspielertruppe geworden, und da, wie wir uns erinnern, die deutschen Opern von denselben Leuten gegeben wurden, die auch die Sprechstücke vortrugen, so war Goethe plötzlich auch Direktor eines Opern- oder „Lyrischen" Theaters. Als die neue Gesellschaft in Weimar ein wenig einexerziert war, zog sie Mitte Juni bereits nach Lauchstädt; auf 14 Stücke war sie jetzt schon eingerichtet, und darunter waren drei Singspiele:

‚Lilla‘ (oder ‚Cosa rara‘) von Martini, ‚Die eingebildeten Philosophen‘ von Paesiello und ‚Das rote Käppchen‘ von Dittersdorf. Freilich blieb das weimarische Orchester der Kosten halber zu Hause, die Lauchstädter Stadtmusikanten aber waren auf Opern noch gar nicht eingeübt; man wollte schon die Regimentsmusik aus Zeitz zur Hilfe rufen: schließlich blieb es jedoch bei den eingeborenen Bläsern und Fiedlern jenes Acker- und Badestädtchens, und nach der ersten Badezeit berichtete der kurfürstliche Amtmann Clausewitz zu Lauchstädt an Kirms sogar, die neuen Komödianten hätten die Operetten besser aufgeführt als vormals die Bellomoschen, im Trauerspiel dagegen sei das Publikum nicht befriedigt worden. In Lauchstädt hatte man zu den drei genannten Singstücken noch zwei hinzugefügt: ‚Die Eifersucht auf der Probe‘ von Anfossi und ‚Der Apotheker und der Doktor‘ von Dittersdorf. In Weimar kamen dann im Spätjahre noch fünf hinzu: ‚Die Entführung aus dem Serail‘, ‚Die theatralischen Abenteuer‘ (in Cimarosas Musik), ‚Der Alchimist‘ (Joseph Schuster), ‚Hieronymus Knicker‘ (Dittersdorf) und Gotters Melodram ‚Medea‘ mit Musik von Georg Benda. Von diesen 10 ersten Singstücken entnahm man 6 aus der Bellomoischen Erbschaft; neu für Weimar waren ‚Das rote Käppchen‘, Die theatralischen Abenteuer‘, ‚Hieronymus Knicker‘ und ‚Medea‘.*)

Diese Opern und Singspiele gefielen fast ohne Ausnahme; sie konnten sowohl in Weimar selbst, sodann in Lauch-

*) Später, z. T. sehr viel später, wurden noch 10 Bellomoische Stücke erneuert, die Singspiele ‚Das Milchmädchen‘, ‚Der Faßbinder‘, ‚Der Deserteur‘, ‚Der Dorfbarbier‘, ‚Der gefoppte Bräutigam‘, ‚Die Zigeuner‘, ‚Töffel und Dortchen‘, ‚Der Barbier von Sevilla‘ und die Melodramen ‚Pygmalion‘ und ‚Ariadne auf Naxos‘.

städt, Erfurt und Rudolstadt, wo die Gesellschaft gleichfalls Vorstellungen gab, einige Male wiederholt werden. Jedes Jahr vergrößerte man die Liste um ein halbes oder ganzes Dutzend von wirklichen Neuheiten oder Erneuerungen aus dem alten Schatze.

* * *

Um dieselbe Zeit, wo Goethe in die Theaterleitung hineingeriet, ward Reichardt aus der gleichen Beschäftigung herausgedrängt. Der jetzt regierende König war, wie sein großer Oheim und fast alle preußischen Prinzen jener Zeit, sehr musikalisch; er war nicht so eigensinnig-abweisend wie der Alte Fritz und, wie schon erwähnt, erkannte er Reichardts Bedeutung wohl; aber seine eigenen Neigungen gingen auf eine weichere, anmutigere, glänzendere Musik; Naumann, Righini und Himmel sagten ihm mehr zu. Reichardt ward jetzt zwar stärker in Anspruch genommen als zuvor, aber längst nicht genug für seine Kraft und seinen Ehrgeiz. Der König setzte sogar einen anderen Kapellmeister ihm zur Seite, einen ganz unfähigen Welschen, Felice Alessandri, der sich in einem fort bloßstellte. Auch wußte sich der ehemalige Musiklehrer des Königs, Duport, zum „Sur-Intendant de la musique du roi" zu machen, und so geschah mancherlei, was Reichardt ärgerte. Da er nun von Natur sehr offenherzig war und auch den Grundsatz hatte, seine Gesinnung gerade heraus zu sagen, so sprach und schrieb er beständig Dinge, die neuen Ärger hervorriefen und ihm neue Gegner verschafften. Seine freimütigen Reden wurden von seinen Neidern und Gegnern herumgetragen und noch zugestutzt; auch am Hofe sprach man davon.

Es waren jetzt die Jahre der französischen Revolution; der königliche Kapellmeister verhehlte seine Genugtuung über die

Pariser Ereignisse nicht und machte Nutzanwendungen auf Berlin und Preußen; die Günstlings- und Mätressenwirtschaft am Hofe, die Gewalt der Unfähigsten in der Regierung reizte ja auch oft genug zum Spott oder gerechten Zorn. Kurz, Reichardt war der tüchtigste Musiker in Berlin, aber sein Bleiben ward unmöglich. Er schrieb es selber dem Freunde in Weimar, daß er von Berlin scheiden müsse; Goethe antwortete mit Zurückhaltung (am 10. März 1791):

„Die mir überschickte species facti ist nicht tröstlicher als der Aufsatz eines Arztes, wodurch er beweist, daß nach allen Regeln der Natur und Kunst der Kranke habe sterben müssen. Ich sehe den Gang der Dinge recht gut ein und kann mich doch nicht enthalten, zu wünschen, daß es anders sein möge. Und da dieser Wunsch nicht erfüllt werden kann, so tritt unmittelbar ein anderer ein: daß auch diese Veränderung zu Ihrem Wohle gereichen möge!"

Reichardt kaufte sich ein Landgut zu Giebichenstein bei Halle und bat seinen König um einen Urlaub auf drei Jahre; der König aber bewilligte den Urlaub mit vollem Gehalt aus Rücksicht auf die geschwächte Gesundheit seines Kapellmeisters — Reichardt war im Jahre zuvor gefährlich krank gewesen — und bewahrte dem vielbefehdeten Manne zunächst noch seine Gunst. Goethe freute sich aufrichtig, daß der Kampf ein so freundliches Ende nahm.

„Sie haben sich also endlich nach einem gefährlichen Sturme auf ein ruhiges Plätzchen in Sicherheit gesetzt, wozu ich Ihnen von Herzen Glück wünsche. Ich dachte wirklich nicht, daß es noch so gut abgehen würde. Mögen Sie recht lange diese Ruhe genießen!"

Zugleich bat Goethe um neue Partituren für musikalische Aufführungen in Weimar; er wünschte ‚Claudine', ‚Erwin', ‚Jery' (wenn diese Operette schon fertig sei) und auch ein gerühmtes ‚Te Deum', das Reichardt 1786 zum Regierungs-

antritt des jetzigen Königs gesetzt hatte. Reichardt schickte zunächst ‚Erwin und Elmire‘ und das ‚Te Deum‘. Auch das Letztere hatte Goethe wohl für sein Theater gewünscht, denn das Komödiengebäude in Weimar, wie es von vornherein für Redouten und andere Lustbarkeiten mitbestimmt war, konnte auch als Konzerthaus dienen, sobald das große Publikum zu solchen Konzerten herangezogen werden sollte. — Am 6. April 1792 ward Grauns berühmtes Passionsoratorium ‚Der Tod Jesu‘ im Theater vorgetragen: im November desselben Jahres gab Karl Stamitz ebendort ein Konzert: er war ein Virtuose auf der Violine, Bratsche und Viola d'amore*). Solche Konzertabende blieben vereinzelt; häufig war es dagegen, daß sich Solisten in den Pausen zwischen den Akten hören ließen, darunter auch Sänger, wie Herr Wunder (1796), und Sängerinnen, wie Fräulein Rudorf (1792).

Goethe antwortete auf Reichardts Sendung:

„Die Aufführung jenes Stückes (‚Erwin‘) sowie der ‚Claudine‘ wird wohl bis auf künftigen Winter anstehen müssen. Wir haben an Gatto einen trefflichen Bassisten und lebhaften Akteur. Übrigens muß unsere Oper sich noch sehr verbessern. Wissen Sie nicht irgendwo eine Sängerin, mit der man Ehre einlegen könnte? (Die arme Lebrun ist ihrem Manne bald nachgefolgt, die beiden Leute habe ich sehr bedauert.**)

---

*) 1746 bis 1801, zuletzt auch Konzert-Dirigent der Akademischen Konzerte in Jena.

**) Damit ist eine vorzügliche Sängerin der Berliner Hofoper gemeint, Franziska Lebrun, geb. Danzi; sie starb aus Kummer über den Tod ihres Mannes, der als Hoboist ebenso berühmt war wie seine Frau als Sängerin. — Franz Gatto aus Krems an der Donau kam 1791 mit seiner Frau von der Großmannschen Gesellschaft nach Weimar; er war ein vortrefflicher Buffo, die Frau dagegen

Im ganzen macht mir unser Theater Vergnügen. Es ist schon um vieles besser als das vorige, und es kommt nur darauf an, daß sie sich zusammenspielen, auf gewisse mechanische Vorteile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian, in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, herausgebracht werden. Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinnen einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann."

Dieser Absicht Goethes, für seine Schauspieler neue Stücke zu schreiben, fiel zunächst sein alter Opernplan des ‚Conte' zum Opfer, aus dem doch Reichardt bereits die ‚kophtischen Lieder': „Lasset Gelehrte sich zanken und streiten" und „Geh, gehorche meinen Winken" komponiert hatte. Das nunmehrige Lustspiel ‚Der Großkophta' wurde schon im Dezember 1791 aufgeführt, in Lauchstädt ward es im nächsten Sommer wiederholt, aber es gefiel hier so wenig wie dort. Reichardt sah es in dem Badeörtchen und schrieb dem Dichter freundliche Worte darüber. Goethe antwortete, immer noch des Opernplanes eingedenk:

„Es freut mich, daß Sie Ihre alte Neigung zum ‚Kophta' noch nicht verloren haben, und daß Ihnen die Vorstellung in Lauchstädt nicht ganz mißfallen hat; ich werde es wenigstens alle Jahre einmal als ein Wahrzeichen aufführen lassen.*) Die übrigen deutschen Theater werden sich aus mehr als einer Ursache davor hüten.

Wie leicht würde es nun sein, eine Oper daraus zu machen, da man nur auslassen und reimen dürfte! Man brauchte, weil die Geschichte bekannt ist, wenig Exposition, und weil das Lustspiel

talentlos. Sie gingen Ostern 93 ab, kehrten im nächsten Jahre zurück und blieben nun bis Ostern 97. Dann trat Hunnius, der schon bei Bellomo angestellt gewesen war, an Gattos Stelle.

*) Was jedoch nicht geschah. Dieses Lustspiel Goethes brachte es in 120 Jahren in ganz Deutschland nur auf fünf Aufführungen. „Als ein Wahrzeichen" bedeutet: als politische Warnung.

schon Kommentar genug ist, wenig Ausführlichkeit. Allein, da man das deutsche Theater und Publikum von innen und von außen kennt, wo soll man den Mut hernehmen auch nur zu einer solchen Arbeit? Und sollten Sie Ihre Bemühungen abermals verlieren, wie es bei ‚Erwin und Elmiren' und bei ‚Claudinen' gegangen ist, die man auf keinem Theater sieht? Die politischen und Autorverhältnisse, welche der Aufführung des ‚Großkophta' entgegenstehen, würden ebensogut gegen die Oper gelten, und wir würden wieder einmal einen Stein in den Brunnen geworfen haben."

Auch seine Singspiele konnte der Theaterdirektor Goethe in Weimar selbst nicht lebendig machen. Die ‚Claudine' ließ er am 30. Mai 1795 aufführen: sie gefiel nicht. „Ich habe mit Vergnügen Ihre Arbeit bei den Proben und der Aufführung wieder genossen," schrieb er dem Komponisten erst im Dezember, „leider trafen so viele Umstände zusammen, daß das Publikum über diese Produktion zweifelhaft blieb und ich eine günstige Konstellation abwarten muß, um das Stück wieder geben zu können."

Einen Versuch mit ‚Erwin und Elmire' machte Goethe erst gar nicht; er hätte sonst nur Vergleiche zwischen dem älteren und dem neueren Text und zwischen Reichardts Komposition und derjenigen der Herzogin-Mutter herausgefordert.*)

In diesen Jahren, wo Goethe auch im Bunde mit Reichardt für seine eigenen Bühnenwerke keine Erfolge er-

*) Die Musik der Fürstin war noch nicht vergessen, und am 10. Juni 1796 machten sich ihre Hofleute sogar das Vergnügen, die alte Herzogin in's Theater zu führen, weil sich, wie sie sagten, ein französischer Virtuose dort zeigen wollte; als aber der Vorhang aufging, erschienen auf der Bühne die Hofdamen und Hofsängerinnen und spielten und sangen ‚Erwin und Elmire' mit der Musik der Zuhörerin; das hübsche Fräulein v. Wolfskeel gab den Erwin, die junge Kammersängerin Luise v. Rudorff sang die Elmire.

zielen konnte, ward auf dem weimarischen Theater doch die Operette und Oper mit Glück gepflegt. Auf diesem Gebiete war die kleine Bühne sogar für ganz Deutschland wichtig, weil nämlich die Singstücke wie schon zu Bellomos Zeiten, jetzt aber mit Goethes Hilfe, in Weimar erst neu übersetzt oder gereinigt und für deutsche Schauspieler und Zuhörer zugerichtet wurden: Kranz sah die Musik durch, Vulpius, Einsiedel oder Goethe selbst die Texte. Für billigen Preis wurden dann Abschriften an die verschiedensten Bühnen gegeben. Manche Stücke wurden in dieser weimarischen Form in Leipzig, Breslau, Berlin oder Königsberg verwendet, auch solche, die in Weimar selbst gar nicht auf die Bühne kamen.*) Der fleißigste Textverbesserer war Vulpius, der einen Broterwerb daraus machte; der Kapellmeister Kranz aber war auf seinen Reisen mit Cimarosa, Paesiello und Haydn bekannt geworden und konnte sich jetzt den Freund oder Schüler dieser berühmten Männer nennen, weshalb auch seine musikalischen Anpassungen Ansehen genossen.

Goethe hatte 23 Texte aus Italien mitgebracht; einige davon übersetzte er allein; so machte er aus dem geliebten ‚Impresario in angustie‘: ‚Die theatralischen Abenteuer‘. Ebenso verdeutschte er Anfossis komische Oper ‚Circe‘, vielleicht auch Cimarosas ‚Vereitelte Ränke‘ und ‚Heimliche Heirat‘ oder doch Teile davon. Eins seiner Lieder:

„An dem schönsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang“

*) „Die Partituren wurden durch ganz Deutschland verschickt. Fleiß und Lust, die man hierbei aufgewendet, haben nicht wenig zur Verbesserung deutscher Operntexte mitgewirkt“. (Goethe 1822 in den ‚Annalen‘ über 1791.)

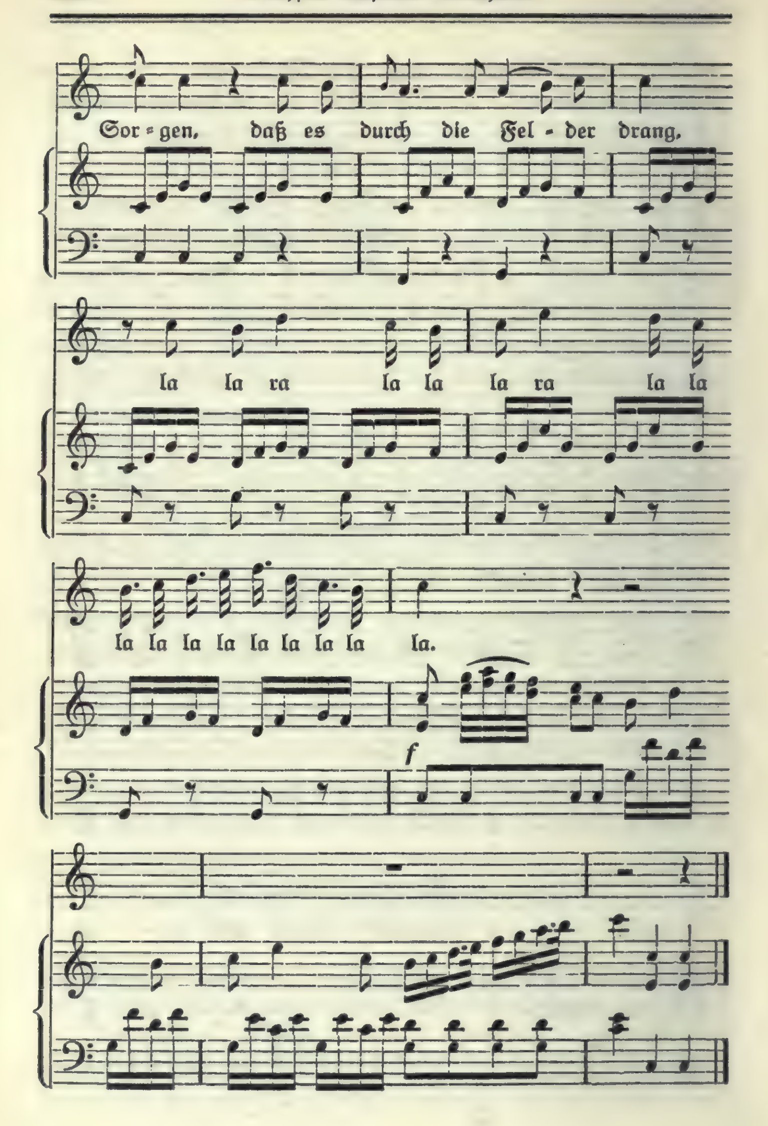


Die Spröde und die Bekehrte.

Andante con moto.

Domenico Cimarosa.

An dem schön-sten Früh-lings-mor-gen ging die Schä-fe-rin und sang, jung und schön und oh- - ne


Sor = gen, daß es durch die Fel - der drang.
la la ra la la la ra la la
la la la la la la la la la.
f

(später zweigeteilt ‚Die Spröde' und ‚Die Bekehrte' genannt) fand seinen Weg mit Cimarosas Melodie in's Publikum. Es gehörte zu den ‚Theatralischen Abenteuern', ein Stück, das man anderwärts auch den ‚Directeur in der Klemme' betitelte; bis 1797 wurde es in Weimar mit Cimarosas, nachher mit Cimarosas und Mozarts Musik aufgeführt.

Von ähnlichen Werken deutscher Komponisten hatte man schon durch Bellomo die hübschen Werke von Karl Ditters von Dittersdorf kennen gelernt, und wie wir bereits wissen, auch Mozarts ‚Entführung aus dem Serail'. „Dittersdorfs Opern, dem singenden Schauspieler leicht, dem Publikum anmutig" *), kehrten noch Jahre hindurch sehr häufig wieder, schon weil ihrer eine große Zahl war. Mozart ward jetzt erst nach seiner Bedeutung und Kraft erkannt. ‚Don Juan' ward am 30. Januar 1792 gespielt, ‚Die Hochzeit des Figaro' am 24. Oktober 1793: sie fanden nur mäßigen Beifall; aber die ‚Zauberflöte' hatte am 16. Januar 1794 einen unerhörten Erfolg, der dann auch der Meinung über die vorigen Werke Mozarts sehr zugute kam. Als Goethe im Jahre 1795 vor einer weimarischen gelehrten Gesellschaft einen Rückblick tat, berichtete er, in Weimar seien seit 1784 vierhundertundzehn neue Stücke gegeben worden, viele davon hätten nur eine oder zwei Vorstellungen erlebt, ja, mit zwei Ausnahmen hätten es selbst die beliebtesten Stücke in dem kleinen Städtchen nicht auf ein Dutzend Vorstellungen bringen können. Die zwei Ausnahmen aber waren die ‚Zauberflöte', die 22mal, und die um neun

*) ‚Annalen' über 1792.

Jahre ältere 'Entführung aus dem Serail', die 25mal gespielt worden.*)

* *
*

*) Die Neuheiten oder Erneuerungen von 1791 sind erwähnt. 1792 kamen außer dem 'Don Juan' hinzu: 'Das Fischermädchen' von Guilelmi, 'Betrug durch Aberglauben', 'Der gefoppte und betrogene Bräutigam', 'Hokus Pokus', diese drei von Dittersdorf, 'Die christliche Judenbraut' von Panneck, 'Die Zigeunerin' von Paesiello und ein Vorspiel 'Das Freudenfest' von Vulpius mit Musik von G. Benda.

1793 gab es neue Stücke von Mozart (Die Hochzeit des Figaro), von Dittersdorf (Der Schiffspatron oder der Gutsherr; Der Hufschmid), von Gretry (Richard Löwenherz), von Monsigny (Der Faßbinder), von Martini (Der Baum der Diana), von Sarti (Im Trüben ist gut fischen), von Salieri (Das Kästchen mit der Chiffre), von Dalayrac (Die beiden Savoyarden); dazu 'Ariadne auf Naxos' von Brandes mit Musik von G. Benda, jenes in der Theatergeschichte werkwürdige Duodrama, in dem die Schauspielerin (1775 in Gotha) zum erstenmal wagte, statt des modischen Reifrocks ein griechisches Gewand anzulegen, oder nach damaliger Ansicht die Schönheit der Erscheinung einer gelehrten Forderung aufzuopfern.

1794 war die 'Zauberflöte' das große Ereignis; neben ihr brauchte man nur wenige Neuheiten: 'König Theodor in Venedig' von Paesiello, 'Circe' von Anfossi, 'Die vereitelten Ränke' von Cimarosa.

1795 hielt die Herrschaft der 'Zauberflöte' noch an; von dem Mißerfolg der 'Claudine' war schon die Rede. Genügenden Beifall hatten 'Das Sonnenfest der Brahminen' und 'Die Zauberzither' von Wenzel Müller.

1796 erschienen von Wenzel Müller 'Das Sonntagskind' von Cimarosa, 'Die heimliche Heirat', von Dalayrac, 'Die Wilden' von Süßmeyer, 'Die neuen Arkadier' und namentlich der 'Oberon' von Wranitzky.

Reichardts Begeisterung für Goethes Dichtungen und sein Eifer, sie musikalisch wiederzugeben, ward durch die ersten Mißerfolge keineswegs gedämpft. Wollten die Bühnen nicht an die Singstücke heran, so blieben dem Tonsetzer ja Goethes Schau- und Trauerspiele, die doch auch an einzelnen Stellen nach Musik verlangten; es blieben namentlich die kleinen und großen Gedichte, soweit sie nur irgend liedähnlich waren. Immer wieder lag er deshalb seinem Dichter um Neues, Ungedrucktes an und ließ sich nicht entmutigen, wenn Goethe erwiderte, daß er jetzt kaum noch ein Dichter sei. Die Naturwissenschaften hätten ihn in Besitz genommen, berichtete Goethe, vor allem die Farbenlehre. Und überdies, so fügte er am 29. Juli 1792 hinzu, reise er jetzt an die französische Grenze, um seinen Herzog zu begleiten, der in der Kampagne der Preußen und Österreicher gegen die französischen Revolutionstruppen ein Kommando hatte.

„Ich dachte Ihnen aus meinen andern kleinen Gedichten vor meiner Abreise etwas auszusuchen; es ist aber doch ganz und gar nichts Singbares darin. Es scheint nach und nach diese Ader bei mir aufzutrocknen. Sie würden Sich aber auch darüber nicht wundern, wenn Sie meine neue camera obscura und alle die Maschinen sähen, welche von Zeit zu Zeit bei mir entstehen. Es ist im Grunde ein tolles und nicht ganz wünschenswertes Schicksal, so spät in ein Fach zu geraten, welches recht zu bearbeiten mehr als ein Menschenleben nötig wäre."

Noch ehe Goethe aus diesem unglückseligen Feldzuge wieder zu seinen Lichtlehre-Geräten zurückgekehrt war, hatte der unruhige Reichardt dem Publikum bereits angekündigt, daß er eine ‚Musik zu Goethes Werken' in sechs Teilen herausgeben werde. Der erste Band solle ‚Lieder im Volkston und höhere Gesänge' enthalten, der zweite, dritte und vierte die

Singspiele, der fünfte die Musik zu ‚Iphigenie', ‚Tasso', ‚Götz', ‚Clavigo' und ‚Egmont', der sechste außer einigem Andern namentlich die Musik „zum großen Faust".

Ganz so wurde der Plan nicht ausgeführt. Der erste Band kam 1793 heraus, und nur ein zweiter und ein dritter folgten diesmal. Der erste enthielt ‚Erwin und Elmire' in zweiter Ausgabe (die erste war zwei Jahre früher bei Unger erschienen); der zweite brachte die Lyrischen Gedichte nach, der dritte als ein Neues: ‚Jery und Bätely'.*)

Vor dem ersten Bande stand folgende Widmung an Goethe:

„Deinen unsterblichen Werken, edler, großer Mann, dank' ich den frühen Schwung, der mich auf die höhere Künstlerlaufbahn erhob, Deinem näheren Umgange tausend Aufschlüsse und seelenerhebende Eindrücke, die mich als Mensch und Künstler hoben, festeten und auf immer beglücken werden. Im Innern überzeugt, daß solcher Gewinn dieser Arbeit einen höheren Wert gegeben, als meine bisherigen Werke hatten, geb' ich sie sicher und froh Dir in die Hände und freue mich des wonnigen Gefühls, auf diese Weise dankbar sein zu können."

Von den drei Bänden war der mittlere: ‚Goethes Lyrische Gedichte mit Musik von Reichardt' gewichtig. Vierundzwanzig

---

*) Ferdinand Hiller urteilt über den ersten und dritten Band: „Der Klavierauszug von ‚Erwin und Elmire' ist in jener dürftigen Weise gehalten, die wir aus jener Zeit kaum mehr begreifen. Die lyrischen Stücke sind hübsch, natürlich, lebendig — die Arien aber stehen zu ihnen weder in einem inneren noch äußeren Verhältnis. Sie sind gespreizt und doch gewöhnlich, ganz und gar nach italienischer Schablone. Die Rezitative . . . sind tödlich langweilig. Auch in ‚Jery und Bätely', finden sich frische kurze Gesänge; die der Musik zugeteilten dramatischen Momente sind aber gar nicht im Klavierauszug enthalten. In dieser Gestalt ist er nur für die unschuldigste Hausmusik bestimmt."

Jahre nach Bernhard Theodor Breitkopf verband sich zum ersten Male wieder ein Tonsetzer mit dem Liederdichter Goethe zu einer Sammlung; diesmal war es der bekannteste Tonsetzer des nördlichen Deutschlands: ein Mann, der Kraft genug hatte, seinen Dichter in den Musikstuben einheimisch zu machen. Die dreißig Gedichte, die er hier bot, erwiesen sowohl Goethes wie Reichardts Vielseitigkeit: leichte, liebliche Liedchen neben dem tiefsten Ausdruck von Kummer, Sehnsucht und Mitleid, sogar Lehrhaftes neben Phantastisch-Romantischem. Reichardt erhebt sich hier über sein früheres Können und Wollen; er „sprengt die bis dahin gewohnten Formen des Liedes und eröffnet, wenn auch mit unzureichenden Kräften, neue Bahnen." Man warf ihm gewöhnlich Kühle und Verständigkeit vor, aber hier macht sich an einigen Stellen sogar „ein romantischer Zug geltend, der in der Tat »auf angenehme Weise befremdet«, wie Novalis' Definition des Romantischen lautet. Auch Ansätze zu wirklichen Balladen finden sich." *) Und immer wieder zeigt sich an der vortrefflichen Deklamation, wie treulich der Sänger den Willen des Dichters befolgt.

Ja, bis auf Goethes Licht- und Farbenforschungen erstreckte sich des lebhaften Tonkünstlers Teilnahme. In Gesang ließen sich diese gelehrten Darbietungen freilich nicht verwandeln, aber Reichardt, der selber gern über sein Handwerk hinausging, sah mit Vergnügen zu, wie ein Goethe die

*) Die angeführten Urteile sind von Friedländer (Das deutsche Lied, I. 202). Leider können wir statt umfangreicher Proben nur die kleinen Stücke ‚Geistesgruß' und ‚Wechsellied zum Tanze' wiedergeben; es sei darum verwiesen auf Friedländers Neudrucke (a. a. O.), auf Richard Wetzels Auswahl ‚Goethes Lieder, Oden und Balladen' von J. F. Reichardt (Berlin, Eisoldt & Rohkrämer) und auf die Noten-Beilagen zum ‚Kunstwart'.
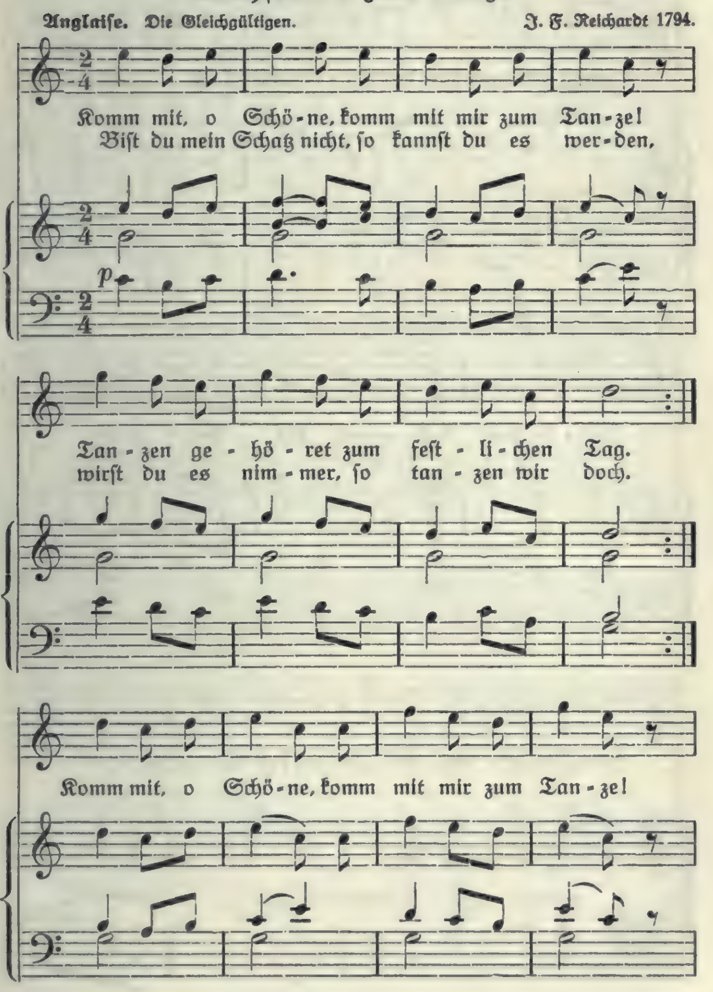


Geistes-Gruß.

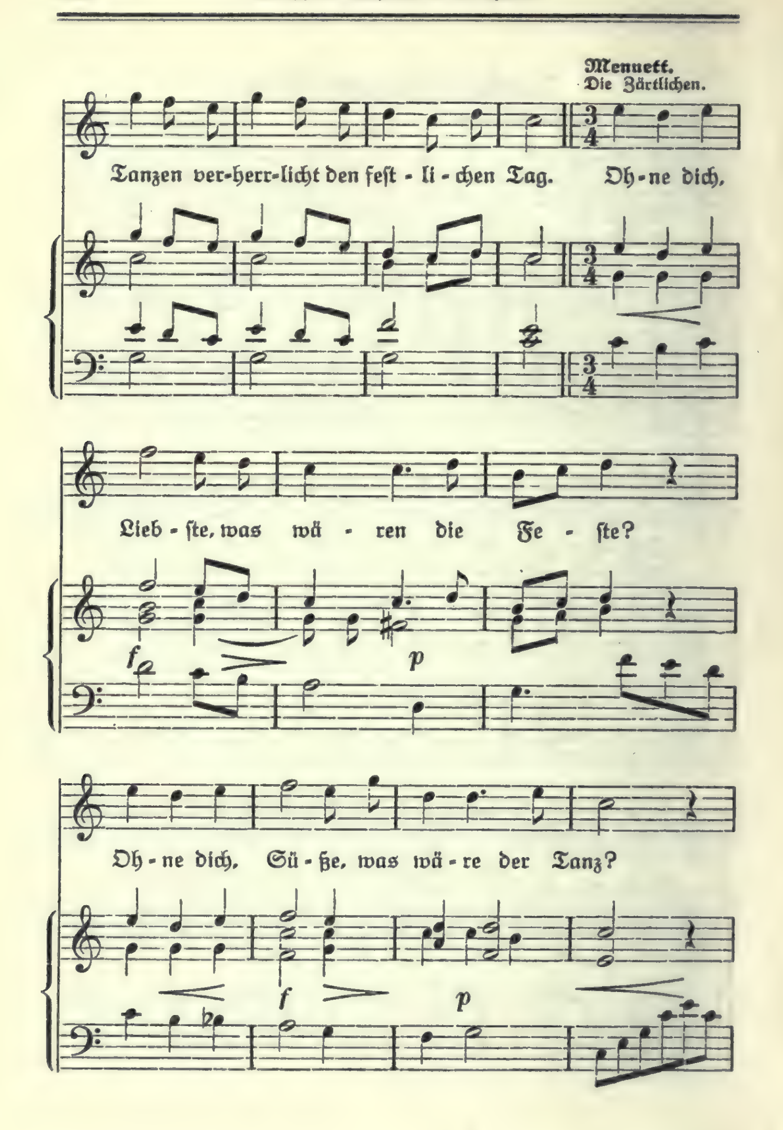
Etwas langsam und schauerlich leise. J. F. Reichardt 1793.

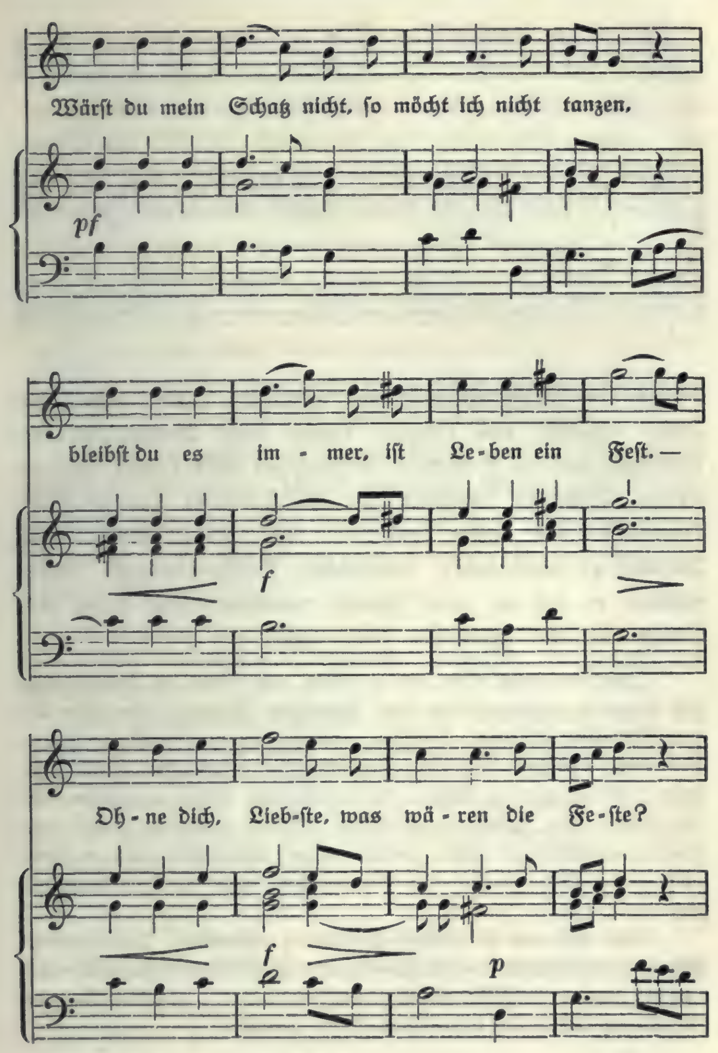
Hoch auf dem al - ten Tur - me steht des Hel - den ed - ler Geist, —— der, wie das Schiff vor - - ü - ber geht, es wohl zu füh - ren heißt. ——

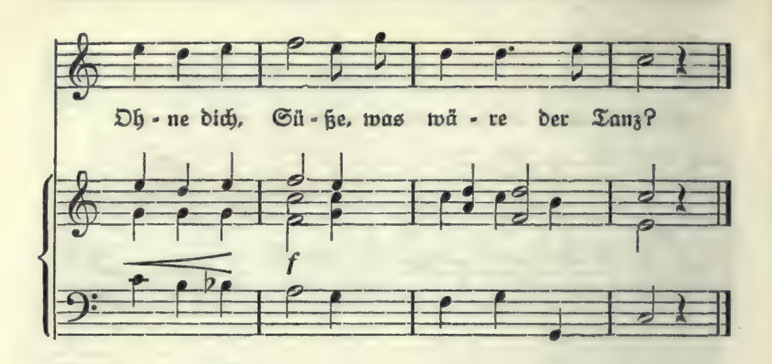
Wechſellied zum Tanze.

Anglaiſe. Die Gleichgültigen. J. F. Reichardt 1794.




Menuett.
Die Zärtlichen.
Tanzen ver-herr-licht den fest - li - chen Tag.
Oh - ne dich,
Lieb - ste, was wä - ren die Fe - ste?
Oh - ne dich, Sü - ße, was wä - re der Tanz?
f
p
f
p


Wärst du mein Schatz nicht, so möcht ich nicht tanzen,
pf
bleibst du es im - mer, ist Le - ben ein Fest. —
f
Oh - ne dich, Lieb-ste, was wä - ren die Fe - ste?
f
p



bisher den Mathematikern und Physikern allein angehörige Optik anfaßte, und sodann: konnte nicht Goethe von der Lichtlehre auf die Tonlehre überspringen oder konnte nicht er selber, Reichardt, Goethen von der Tonlehre aus zu Hilfe kommen? Am besten war's, er fuhr wieder einmal nach Weimar zu gründlichen, mündlichen Verhandlungen. Rasch meldete er sich an, und Goethe antwortete (wir holen hier Dinge aus dem Spätjahre 1791 nach):

„Ich freue mich, Sie hier zu sehen, und wenn ich Ihnen gleich kein Quartier anbieten kann (der Schweizer Meyer, dessen Sie sich aus Venedig erinnern, bewohnt meinen oberen Stock), so sollen Sie doch übrigens auf das freundlichste empfangen sein. Ich hoffe Zeit genug zu finden, die wichtigsten Angelegenheiten der fünf Sinne mit Ihnen abzuhandeln. Mein optisches Wesen und Treiben empfehle ich Ihrer fortdauernden Aufmerksamkeit; es freut mich, wenn Sie die Art der Behandlung mehr als die Sache ergötzt hat . . . .

Lassen Sie uns die Akustik gemeinsam angreifen! Diese großen Gegenstände müssen von Mehreren, aber zu gleicher Zeit, bearbeitet werden, wenn die Wissenschaft vorrücken soll . . . Lassen Sie uns konferieren und jeden von seiner Seite arbeiten!“

Dies wissenschaftliche Hand-in-Hand-Arbeiten blieb ein vorübergehender Gedanke; dagegen gewöhnte sich das Publikum immer mehr an die Verbindung von Goethes Dichtung und Reichardts Musik; Reichardt half nicht wenig dazu, den Namen des Dichters, der seit zwanzig Jahren, seit dem ‚Werther‘, keinen erheblichen Erfolg mehr im Publikum gehabt hatte, in deutschen Ländern bekannter und beliebter zu machen.

Als 1795 Goethes großer Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ erschien, der endlich wieder Viele zur Bewunderung hinriß, waren die Lieder darin sogleich mit Melodien Reichardts versehen; so erschien das Bündnis zwischen Beiden vollkommen.

Und es war doch jetzt schon innerlich zerstört!

Reichardt meldete in diesem Jahre einmal wieder seinen Besuch in Weimar an, schrieb von seinem Berliner Verhältnis, erwartete wohl auch einen lebhaften Dank für seine Melodie zu Mignons Lied „Kennst du das Land“. Goethe aber antwortete kühl und kurz:

„Die Lieder zum Roman sind voll Anmut und Bedeutung. Bei einem vollkommenen Vortrage verfehlen sie gewiß ihre Wirkung nicht.

Auf Weihnachten erwarten wir den Darmstädter Hof, der bisher sich in Eisenach aufhielt; es möchte also wohl schwerlich zu einem Privatkongreß die rechte Zeit sein.

Ich wünsche zu hören, daß Sie sich wohl befinden und daß Ihre Angelegenheiten, an denen ich vielen Teil genommen, sich wieder in's alte Gleis begeben mögen.“

* * *

Was war geschehen, daß Goethe, der an Bundesgenossen arm war, einen solchen starken, eifrigen, ihm entschieden nützlichen Freund von sich scheuchte?

Die Weltgeschichte spielt bei der Antwort mit hinein. Goethe war nach außenhin kein Politiker; er sagte oder schrieb höchst ungern etwas über die Zeitereignisse und Streitfragen; nur in seine Dichtungen stellte er gelegentlich auch politische Bekenntnisse, mehr oder weniger verhüllt, hinein. Aber er empfand die Nöte der Zeit tief im Innersten. Die Frage, ob und wie die in Frankreich geschehene mörderische Zerstörung der alten Verfassung und die dort versuchte Neuordnung der staatlichen Rechte und Zustände auch nach Deutschland übergreifen werde, ängstigte ihn, und die immer noch sich fortsetzenden fürchterlichen Ereignisse in Frankreich erweckten immer neue Teilnahme, Furcht oder Hoffnung. Für die deutschen Gelehrten und Künstler war früher die Politik nur ein Gesprächsstoff gewesen wie das Wetter, über das man redet, obwohl man's nicht ändern kann. Jetzt zerfielen sie plötzlich in zwei Parteien; Mißtrauen und Haß trat von der Politik her zwischen sie. Die Neufranken hatten nicht wenige Freunde diesseits des Rheins; ein großes Aufräumen und Auskehren erschien ja auch gerade in den deutschen Landen längst nötig. Die andere Partei, und zu ihr gehörte Goethe, konnte die vielfältigen Mißstände und Mißbräuche keineswegs leugnen; sie gestand aber nicht zu, daß bessere Verhältnisse geschaffen würden, wenn ein erregter Volkshaufen die Gewalt an sich risse, oder wenn die französischen „Bürger" zur Befreiung der deutschen Untertanen herüberkämen. Das beste Regiment, meinten sie, sei von Solchen zu erwarten, die zu Regenten geboren und erzogen seien, und nicht etwa von Schriftstellern oder Naturforschern oder Pfarrern oder Kapellmeistern, die sich pfuscherischer Weise plötzlich das Geschäft der Volksbeglückung anmaßten.

Goethe las jetzt zuweilen politische Aufsätze Reichardts, denn außer seinen Reisebriefen gab der unruhige Musiker seit 1795 auch eine Zeitschrift ‚Frankreich' heraus, der er im nächsten Jahre eine andere Zeitschrift ‚Deutschland' hinzufügte. Die Ansichten, die er darin äußerte, waren nicht eigentlich umstürzlerisch oder ungestüm; Reichardt war längst kein Schwärmer mehr wie einst in Jünglingsjahren, wo er ebenso wie Goethe und dessen Freunde von Rousseaus Schriften entzündet worden war; Reichardt war jetzt von jener Gesinnung, die man später „liberal" oder „freisinnig" nannte. Aber Goethe war schon darüber ärgerlich, daß ein Kapellmeister politische Meinungen drucken ließ und damit für jeden Laien das Recht, an der Lenkung des Staatswesens teilzunehmen, beanspruchte. Und wenn Reichardt diejenigen deutschen Fürsten tadelte, die den ausgewanderten französischen Aristokraten Unterkunft und Gehör gönnten, so ward der Herzog von Weimar mitgetroffen, und wenn er die „Fürstenknechte" verurteilte, so durfte auch der Geheime Rat v. Goethe sich dazu rechnen.

Der Herzog von Weimar hatte jetzt viel Verkehr mit dem preußischen Hofe; dort aber war man, nachdem die berühmten preußischen Truppen gegen das französische „revolutionäre Gesindel" in mehreren Feldzügen nichts hatten ausrichten können, sehr empfindlich gegen einheimische politische Kritiker. Die Feinde Reichardts nützten diese Sachlage aus, stellten ihn überall als einen wütenden Demokraten hin, erzählten seine kecken Aussprüche weiter und erfanden neue hinzu. Z. B. sollte er einmal beim Kartenspiel den Königen den Kopf abgeschnitten und gesagt haben: so sollte es allen Königen ergehen! Auch dem Herrscher wurden unvorsichtige

Äußerungen seines Kapellmeisters hinterbracht und vertrauliche Briefe gezeigt; dazu kam, daß Reichardts ältester Sohn plötzlich die Universität verließ, nach Frankreich ging und dort in das Heer der Republik trat. Nun, Ende 1794, ward Reichardt aus seinem Amte entlassen, ohne Ruhegehalt. Friedrich Himmel ward sein Nachfolger. An Stelle des unfähigen Alessandri ward Righini aus Mainz berufen.

Goethe hätte nach seiner Gewohnheit über diese ihm höchst widerwärtige Wendung in Reichardts Tätigkeit und Schicksal geschwiegen und sich nur durch Kälte und Verschlossenheit von einem solchen bedenklichen Mitarbeiter abgesondert, wäre Schiller nicht gewesen. Mit ihm hatte Goethe seit dem Sommer 1794 eine Freundschaft und Bundesgenossenschaft; an Schillers neuer Zeitschrift, den ‚Horen', nahm er großen Anteil. Schiller wechselte nun zwar mit Reichardt, der auch seine Lieder trefflich komponierte, freundliche Briefe, er haßte ihn aber von jeher. Und als Reichardt in seiner Zeitschrift diejenige Schillers kritisierte, ergrimmte Schiller, der ohnehin über den geringen Absatz der ‚Horen' verdrießlich zu sein Ursache hatte, und er konnte Goethe leicht mit sich reißen, denn Reichardt tadelte zufällig auch Goethes schwache Beiträge zu den ‚Horen', die ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter'. Da Goethe diese Stücke nicht mit seinem Namen gezeichnet hatte, so war von Reichardt zwar die Freundespflicht nicht verletzt, aber der Tadel tat nicht minder weh.

Über Goethe und Schiller war jetzt gerade durch ihr Bündnis ein Kraftgefühl gekommen, das einem Rausche sehr ähnlich sah; sie hatten Lust, sämtliche Andersdenkende vor die Klinge zu fordern; sie sammelten bereits bissige und stachliche Zweizeiler gegen alle ihre Gegner und Hinderer. Nun ent-

lud sich auch Goethes aufgespeicherter Ärger über Reichardts Vielgeschäftigkeit, Zudringlichkeit und politische Wühlerei. „Wir kennen diesen falschen Freund schon lange", antwortete er auf Schillers Mitteilung, daß die abfällige Besprechung von Goethes Beiträgen das Werk Reichardts sei, „und", fuhr Goethe fort, „haben ihm bloß seine allgemeinen Unarten nachgesehen, weil er seinen besonderen Tribut regelmäßig abtrug. Sobald er aber Miene macht, diesen zu versagen, so wollen wir ihm gleich einen Bassa von drei brennenden Fuchsschwänzen*) zuschicken. Ein Dutzend Disticha sind ihm schon gewidmet!"

Schiller blies in's Feuer:

„Man muß ihn auch als Musiker angreifen, weil es doch auch da nicht so ganz richtig ist, und es ist billig, daß er auch in seine letzte Festung verfolgt wird, da er uns auf unserm legitimen Boden den Krieg macht."

Reichardt hatte den ungenannten Freund Goethe auch als Politiker angegriffen: in den ‚Horen' solle doch nach dem Plane des Herausgebers die Politik ausgeschlossen sein, aber die ‚Unterhaltungen' seien politisch und volksfeindlich; über die wichtigsten Gegenstände der Zeit werde da mit diktatorischem Übermute gar einseitig abgeurteilt, und glaube denn dieser Autor, seine Leser „durch leere Gespenstergeschichten von dem zwar nicht reinen, aber wahren, großen Interesse der Menschheit abziehen zu können?"

Als im Herbst 1796 Schillers ‚Musen-Almanach' für 1797 erschien, erregten die ‚Xenien' darin allgemeines Aufsehen und viel Lärm, viel Gegenangriffe. Eine große Zahl

*) Bassa = Pascha; Fuchsschwänze als Gegenstück zu den Roßschweifen, die den Rang des Paschas bezeichneten.

dieser Stachelverse war als Angriff auf Reichardt leicht zu erkennen, auf denselben Reichardt, der noch der Komponist für Schillers vorjährigen Almanach gewesen war! Jetzt ward er ein „böses Insekt" genannt, „demokratischer Spitz", „Schmarotzer", „Großsprecher", „Baalspfaffe". Die Meinung Goethes sprach offenbar aus den Versen:

> Nein! Das ist doch zu arg! da läuft auch selbst noch der Kantor
> Von der Orgel und ach! pfuscht auf den Claven des Staats!

Aber auch als Musiker ward er verhöhnt, wie Schiller gewünscht, und gewiß waren diese Verse auch Schillers Feder entflossen:

> Dies ist Musik für's Denken! Solang' man sie hört, bleibt man eiskalt;
> Vier, fünf Stunden darauf macht sie erst rechten Effekt.
> Frostig und herzlos ist der Gesang, doch Sänger und Spieler
> Werden oben am Rand höflich zu fühlen gesucht.*)
> Dichter, bitte die Musen, vor Ihm dein Lied zu bewahren!
> Auch dein leichtestes zieht nieder der schwere Gesang.

Kurz bevor die ‚Xenien' erschienen waren, hatte Reichardt zum zweiten Male Schillers ‚Horen' durchgehechelt und wieder eine schwache Leistung Goethes, die Cellini-Übersetzung, mit getroffen. „Das Insekt hat das Stechen wieder nicht lassen können", schrieb nun Schiller an den Freund in Weimar; „wirklich, wir sollten es noch zu Tode hetzen, sonst ist keine Ruhe vor ihm". Aber Goethe meinte gelassener: „Den Spitz von Giebichenstein müssen wir nun eine Weile bellen lassen, bis wir ihn wieder einmal tüchtig treffen".

---

*) Z. B. hatte Reichardt über die Melodie zu Mignons Heimweh-Liede „Mit Affekt" geschrieben.

Bald hörte man von Bekannten, was Reichardt über diesen ‚Musen-Almanach' sagte. Schiller berichtete es an Goethe:

„Er soll sich bei den ‚Xenien' sehr sentimentalisch benehmen, und weil ihm Schlegel versichert, Sie hätten keinen Anteil an denen, die auf ihn gehen, so soll er sehr getröstet sein, und Humboldt meint, Sie wären vor seinem Besuch keineswegs sicher. Er glaube bei Ihnen immer noch was zu gelten. Sie haben also Ihre Absicht mit ihm vor der Hand noch nicht erreicht, wie es scheint; er ist und bleibt vor der Welt Ihr Freund, wenigstens in seinen Augen, und wird sich wahrscheinlich jetzt mehr als je dafür auszugeben suchen."

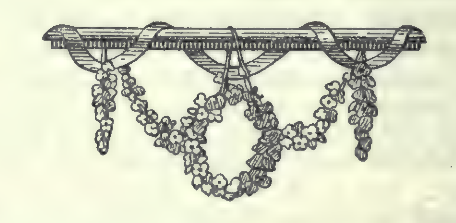
Reichardt war nicht der Mann, die Antwort auf die bösen Verse schuldig zu bleiben. Er erwiderte in seiner Zeitschrift mit Recht, daß er bis vor kurzem noch von den beiden Verfassern der ‚Xenien' die freundlichsten und achtungsvollsten Briefe erhalten habe*), und daß deren Zorn gegen ihn sich erst zeige, seit er in seiner Zeitschrift ‚Deutschland' Schillers Zeitschrift ‚Die Horen' zu beurteilen gewagt habe. Und, auf Goethe deutend, fuhr er fort: unmöglich könne er glauben, daß ein Mann, dessen einziges Genie er immer dankbar verehren werde, seine Größe so entweiht und sich bis zur Teilnahme an einer absichtlichen Verleumdung erniedrigt haben sollte.

*) Schiller schrieb im August 1795, ein halbes Jahr, ehe er Goethe zur Verfolgung Reichardts aufforderte, noch zwei herzliche Briefe an Reichardt. „Mein vortrefflicher Freund" nannte er ihn in beiden. Im ersten heißt es vertraulich: „Freilich ist es schade, daß Goethe von der Idee abgekommen ist, den ‚Kophta' als Oper auszuführen, besonders da Sie schon auf dem Weg waren, die Musik dazu zu entwerfen. Indessen glaube ich doch, daß das Sujet an sich zu kalt und daher für den Musiker nicht ganz günstig gewesen wäre". Und am 28. August: „Leben Sie wohl, mein vortrefflicher Freund, und erfreuen Sie mich bald mit einer musikalischen Erscheinung! Von ganzem Herzen der Ihrige!"

„Doch würde auch Dies die Sache nicht ändern. Kein Name ist so groß, daß er eine Ungerechtigkeit adeln könnte. Den Anteil hingegen, welchen Herr Schiller als Verfasser daran haben mag, kann der Herausgeber ‚Deutschlands' gar leicht verschmerzen. Seine herzliche Verachtung gegen Schillers nichtswürdiges und niedriges Betragen ist ganz unvermischt, da desselben schriftstellerische Talente und Anstrengungen keineswegs auf derselben Stufe mit jenem echten Genie stehen, welches auch selbst dann, wenn es sich durch Unsittlichkeit befleckt, noch Ansprüche an Ehrfurcht behält."

Nun ersann Schiller wieder eine scharfe Antwort und er verlangte, daß Goethe sich neben ihm als Reichardts Feind offen zeige. „Er will es bloß mit mir zu tun haben und Sie zwingen, sein Freund zu scheinen; da er sich auf dieses Trennungssystem ganz verläßt, so scheint mir's nötig, ihn gerade durch die unzertrennlichste Vereinigung zu Boden zu schlagen."

Aber Goethe hielt das Aufhören des Hin- und Herschlagens für richtiger. Er bewog den Freund zunächst, die erste hitzige Antwort im Pulte zu behalten, und nach einigen Wochen beredete er ihn endgültig, das Schwert in die Scheide zurück zu stoßen. Es gab Besseres zu tun.





Siebentes Kapitel.

Zelters Aufstieg.

Von Kampflust erregt, zerstörte Goethe vor aller Welt sein Bündnis mit Reichardt, aber er handelte doch nicht in bloßer Erregung und Übereilung. Er wollte in diesen bedrohlichsten Zeiten mit einem politischen Unheilstifter, wie Reichardt nach seiner Auffassung war, nicht länger, auch nicht auf dem Felde der Kunst, Hand in Hand arbeiten*). Freilich bedurfte er eines musikalischen Freundes auch fernerhin, und namentlich konnte Schiller, als Herausgeber von Zeitschriften und Almanachen, nicht ohne einen rasch-hilfreichen Tonsetzer auskommen; aber Das war bedacht, ehe der Kampf gegen Reichardt eröffnet wurde. Goethe hatte bereits einen besseren oder doch ungefährlicheren Nachfolger in's Auge gefaßt.

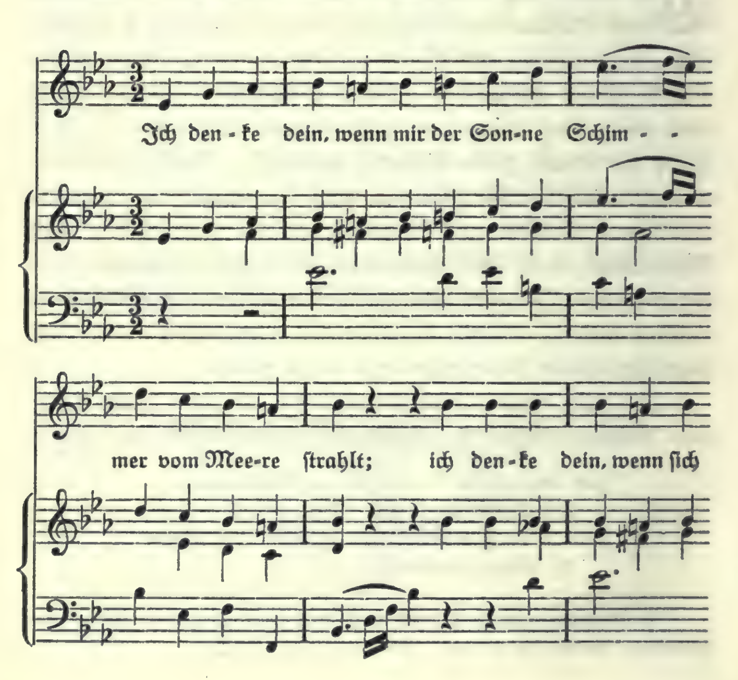
In einer musikalischen Blumenlese für das Jahr 1795, von Reichardt selber herausgegeben, lautete eins der Lieder:
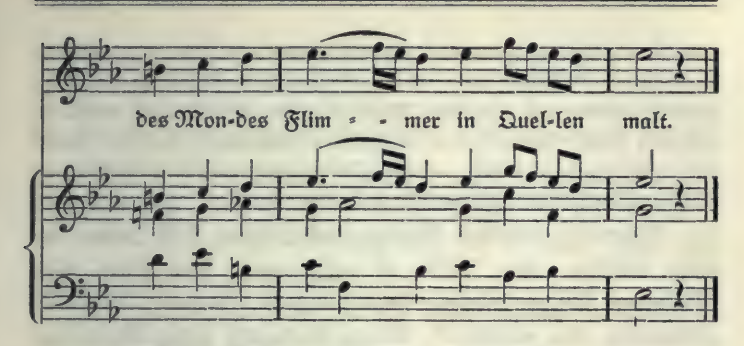
> Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen
> Der Frühling malt;
> Und wenn des Sommers mildgereifter Segen
> In Ähren strahlt.

*) Goethes eigene Darstellung, fast dreißig Jahre später geschrieben, findet sich in den ‚Annalen' von 1795.

Ich denke dein, wenn sich der Abend rötend
 Im Hain verliert
Und Philomelens Klage leise flötend
 Die Seele rührt.

Dies sentimentale Geflöte der Frau Friederike Brun zu Kopenhagen gefiel unserm Dichter garnicht, aber die Versart war glücklich, und namentlich war eine Melodie dazu gegeben, die einen „unglaublichen Reiz“ hatte. Sie rührte von Karl Friedrich Zelter in Berlin her. Goethe merkte sich den Namen, und weil er immer gern vom Tadel zum Bessermachen überging, so schrieb er zu der lieblichen Melodie eigene Verse nieder:





Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt —
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt . . . .

Im Frühjahr 1796 gab Zelter ein eigenes Heft heraus: ‚Zwölf Lieder am Klavier zu singen', und bat Madame Unger, die Frau von Goethes damaligem Verleger, dem Dichter dies Heft mitzuschicken, zumal da es auch schon einige Lieder aus dem neuen ‚Wilhelm Meister' enthielt. „Herr v. Goethe könnte am ersten wissen, ob ich seinen Sinn getroffen habe" und „Ich wünschte, daß ihm meine Lieder nicht so fremd sein möchten, als ihm mein Name sein muß". Goethe antwortete der Frau Unger auf Brief und Beilage sehr freundlich:

„Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse; und so kann ich von Herrn Zelters Komposition meiner Lieder sagen: daß ich der Musik kaum solche herzlichen Töne zugetraut hätte. Danken Sie ihm vielmals und sagen Sie ihm, daß ich sehr wünschte, ihn persönlich zu kennen, um mich mit ihm über Manches zu unterhalten. In dem achten

Bande meines Romans wird zwar kein Raum für Gesänge bleiben, doch ist der Nachlaß Mignons und des alten Harfenspielers noch nicht erschöpft, und ich werde Alles, was davon das Licht der Welt erblicken kann, Herrn Zelter am liebsten vertrauen. Indessen schicke ich vielleicht bald einige andere Lieder mit der Bitte, sie für den Schillerschen Musen-Almanach zu komponieren".

Sicherlich wünschte Goethe, daß Zeltern diese Zeilen gezeigt würden; aber hoffte er nicht auch, daß Herr oder Madame Unger gegen ihren andern Freund Reichardt geschwätzig sein möchten? Wenn Reichardt diesen Brief las, so wußte er, woran er war.

Wenige Tage später (am 22. Juni 1796) schrieb Goethe dann an Schiller:

„Zelter in Berlin ist präpariert; es wäre gut, wenn Sie nun auch gleich an ihn schrieben. Ich habe ein Lied Mignons, das ich gern in Ihren Almanach setzen möchte; im Roman wird es nur erwähnt. Es wäre die Frage, ob man Ungern selbst darüber [daß Zelter statt Reichardt künftig die Lieder im Almanach komponieren sollte] nicht ein vertraulich Wort sagen sollte. Wenn auch eine solche Erklärung auskäme, so wäre doch die Kriegserklärung geschehen, zu der wir je eher je lieber schreiten sollten."

Der Krieg brach auf eine andere, aber nicht bessere Weise aus. Zelter lieferte nun wirklich die Ton-Beilagen zu den nächsten Almanachen. Goethe war sehr aufmerksam, ob der neue Mann sich bewähre: „Über die Musik kann ich noch nichts sagen", schrieb er am 10. Oktober 1796 an Schiller; „ich habe sie gehört, aber Das ist bei den Zelterschen Kompositionen noch nicht genug; er hat viel Eigenheit, die man ihm erst abgewinnen muß".

Und ein Jahr später, als der Almanach für 1798 vorlag:

„Seine ‚Indische Legende' ist mir sehr wert; der Gedanke ist original und wacker. Das Lied ‚An Mignon' habe ich noch nicht

einmal gehört! Die Komponisten spielen nur ihre eigenen Sachen, und die Liebhaber haben auch nur wieder besonders begünstigte Stücke. Auf meinem ganzen Wege habe ich Niemand gefunden, der sich in etwas Fremdes und Neues hätte einstudieren mögen."

Schiller hatte gerade dies Lied ‚An Mignon' (S. 224) dem Freunde gerühmt und ebenso gegen den Komponisten: es mache vorzügliche Wirkung und sei ja auch dem Text nach am meisten musikalisch.

Im nächsten Sommer (1798) hatte Goethe Zelters Melodien genugsam hören können:

„Das Originale seiner Kompositionen ist, soviel ich beurteilen kann, niemals ein Zufall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen." *)

Wieder ein Jahr später war Goethes Überzeugung von Zelters Rang unter den Komponisten gefestigt. „Empfehlen Sie mich besonders Herrn Zelter auf's beste," schrieb jetzt der Dichter (am 5. August 1799) an Unger.

„Es würde gewiß der kleinen Liedersammlung, die ohnehin diesmal ein wenig mager ausfällt, zum großen Vorteil gereichen, wenn dieser fürtreffliche Künstler einige neue Melodien dazu stiften wollte. Und es wäre vielleicht rätlich, die schon bekannten zugleich mit abdrucken zu lassen."

Nun erst, nach vier Jahren mittelbarer Verbindung, richtete der Tonsetzer den ersten Brief an den von ihm so hochverehrten Dichter. Daß Zelter bisher so scheu gewesen war, ließ auf angeborene Bescheidenheit schließen, aber zunächst erklärte es sich aus seinem Bildungsgange und seiner äußern Lage.

* * *

*) Dies an W. Schlegel, 18. Juni 1798.

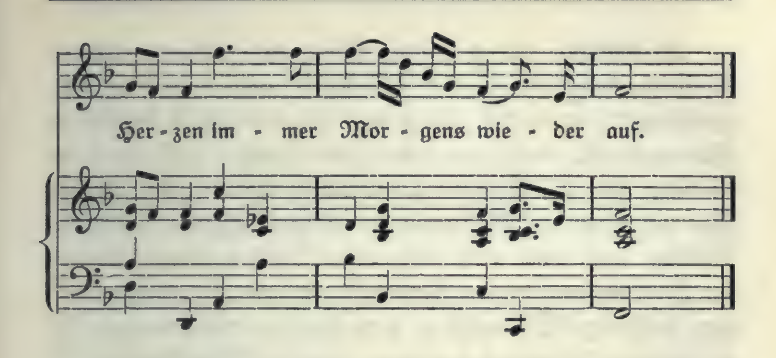


Mit verhaltenem Ausdruck. Karl Friedrich Zelter 1797.

Ü - ber Tal und Fluß ge - - tra - gen, zie - het

rein der Son - ne Wagen; ach! sie regt in ih - rem

Lauf, so wie dei - ne, mei - ne Schmerzen tief im



Zelter war 1758 zu Berlin geboren; sein Vater, aus der Gegend von Dresden eingewandert, hatte sich als Maurermeister in der preußischen Hauptstadt einen recht großen Kreis von Kunden erworben. Dies Geschäft einst zu übernehmen war des Sohnes natürliche Bestimmung; leider hatte er lebhaften Abscheu gegen das langweilige Handwerk. Er war ein gesunder, frischer, übermütiger Knabe; in der Schule — er besuchte vom vierzehnten Jahre an das Gymnasium — konnte er sich mit den Lehrern nicht vertragen. Auch in der Musik, die seine Schwestern und er selber zu Hause treiben mußten, zeichnete er sich keineswegs aus; nur Keckheiten und lustige Streiche lagen ihm gut. Als Siebzehnjähriger hatte er sich im Gymnasium unmöglich gemacht, und nun war es ja auch hohe Zeit, daß er das Mauern lernte. Aber ehe diese Mühsal begann, erkrankte er sehr schwer an den Blattern. Als er halb genesen war und zum Schutze der Augen sie noch verbunden tragen mußte, fühlte er sich eines Tages zum Flügel hin, suchte auf den Tasten, die er nicht sah, herum, spielte seine paar Stückchen aus dem Gedächtnis und begann dann zu phantasieren. Und von nun an war die Musik seine Geliebte und Herrin.

Er besuchte, als er wieder gesund war, alle erreichbaren Konzerte, freundete sich mit den Handwerks- und Liebhabermusikern an, lernte von ihnen und nahm an ihren häuslichen Übungen teil, wobei er außer dem Klavier auch bald die Violine und die Bratsche übernehmen konnte. Zu gleicher Zeit war er an den Werktagen der offenen Jahreszeit Maurerlehrling und trieb auch einige zum Beruf gehörige Studien im Zeichnen und in der Geometrie auf der „Kunstakademie". Im Frühjahr 1777 ward er zum Gesellen losgesprochen. Er beschäftigte sich nun mit einigen höheren Wissenschaften, wie sie ein Baumeister braucht, aber seine ganze Liebe gehörte der Musik. Er geriet auch in den Kreis der Döbbelinschen Schauspielergesellschaft und spielte bald zu seinem Vergnügen in ihrem Orchester die erste Geige. So lernte er die Singspiele von Hiller, André, Georg Benda, Schweitzer, Neefe usw. gründlich kennen; namentlich die Opern von Georg Benda, der einige Male selber die Leitung übernahm, erweckten in ihm den Ehrgeiz, ähnliche Werke hervorzubringen. Er fing nun an zu komponieren: eine Oper, ein Bratschenkonzert, eine Kirchenmusik, Klavierstücke. Seine Kirchenmusik ward zur Einweihung einer neuen Orgel in der Georgenkirche aufgeführt, einige Klavierstücke erschienen im Druck. So ward er allen Musikkennern der Stadt bekannt, auch den großen Musiklehrern Marpurg und Kirnberger; nur sein Vater wußte von diesen Dingen nichts oder wollte nichts wissen.

Eines Abends saß der Alte in einem Wirtshause unter Freunden, zu denen auch der alte Schmehling, der Vater der Mara, gehörte. Es ward die Zeitung gelesen: eine Musik von Zelter war darin angezeigt und gelobt. „Es ist das erste Mal", sagte der Maurermeister, „daß ich von einem

Andern lese, der meinen Namen trägt" — „Es ist auch Ihr Sohn", antwortete Schmehling. Andern Tages fragte der Alte den Sohn, ob er den Zelter kenne, von dem in der Zeitung stehe. „O ja", war die Antwort, „und Sie, lieber Vater, kennen ihn auch." — „Also Du bist der Gelobte? Nun sorge auch, daß sie Dich wegen des Zeichnens und der Geometrie loben!"

Der junge Maurergeselle fühlte indessen, daß er in der geliebten Musik, namentlich im Tonsatz, noch des Unterrichts bedurfte, und die ernsteren Kenner erinnerten ihn auch zuweilen daran. Einst ließ ihn Prinzessin Amalie, Friedrichs des Großen Schwester, Kirnbergers Schülerin, zu sich rufen und verlangte, daß er auf ihrer Orgel sich vorführe. Aber er hatte nur eine kurze Weile gespielt, so unterbrach ihn die Prinzessin: „Hör' er mal! Hör er man auf! Er kann ja nischt! Da reden die Menschen von Genie! Das ist ja nischt! Geh' er man zu Kirnbergern! Der wird ihm schon sagen, wo's ihm sitzt! Denn was er da macht, is alles nischt nutze." Kirnberger aber hatte ihn schon vorher in's Gebet genommen: „Sie wollen ein Handwerk treiben und eine Kunst auch?" hatte er ihn gefragt. „Wissen Sie, was Das heißt? Ich habe mein Lebelang nichts als Musik gemacht und glaube was zu können: und lebenslang gepfuscht! Denn wenn ich große Meister betrachte, komme ich mir vor wie ein verlorner Mensch; ich weiß mich vor Traurigkeit nicht zu lassen. Sie wollen Häuser bauen und nebenher komponieren? Oder wollen Sie komponieren und nebenher Häuser bauen?"

Da ihm Kirnberger so gar keine Hoffnung ließ, wählte der junge Geselle, der übrigens schon im Dezember 1783 zum Meister aufrückte, Fasch zum Lehrer.

Um diese Zeit gewann er auch die Freundschaft einer großen Sängerin, Maria Adelheid Eichner, die in der Kapelle des Kronprinzen angestellt war und nach dem Abgange der Mara von Berlin deren Rollen in der Italienischen Oper sang. Durch diese Freundin bekam er Zutritt zum Konzert des Kronprinzen. Händels ‚Messias‘ hörte er hier zum ersten Male; er ward von diesem gewaltigen Werke so ergriffen und erregt, daß der Kronprinz fragen ließ, ob ihm etwas fehle, und daß er noch den Weg von Potsdam nach Berlin, den er in der Nacht zu Fuß zurücklief, mit Tränen netzte. Durch diese Freundin, die ihm der Tod leider bald raubte, lernte er auch Lessings und Wielands Werke kennen, dann Goethes Schriften; am ‚Werther‘ begann seine Liebe zu diesem Dichter.

Als der alte König am 17. August 1786 starb, setzte auch Zelter eine Ehrenmusik auf den großen Herrscher; sie ward zuerst in der Garnisonkirche, dann in verschiedenen Konzerten aufgeführt. Sein Vater war unter den Zuhörern und vernahm, wie die Kenner das Werk lobten.

Nachher hatten Vater und Sohn ein ernsthaftes Gespräch zusammen.

„Meine Absicht mit dir,“ sagte der Alte, „war keine geringere, als einen bedeutenden und womöglich den vermögendsten Mann aus dir zu machen. Alle Tonkünstler, die ich kannte, haben mir abgeraten, dich zu einem Tonkünstler zu erziehen, und wenn ich ihre armseligen Umstände betrachtete, so bestärkte sich die Meinung in mir, daß ein Handwerksmann überall besser daran ist als ein Musikus, der alle Augenblicke um Brot seufzt, wenn nur der Tod eines großen Herrn, ein Krieg oder sonst eine Staatsveränderung einfällt.“

„Ich habe", fuhr der Alte fort, „zum ersten Mal erfahren, was eine Musik wirken kann. Ich gestehe es, deine Musik hat mich bewegen müssen, da ich doppelten Anteil daran nehme, insofern es deine Arbeit ist und den großen König beklagt, den dies armselige Land lange genug zu beweinen haben wird."

Der Sohn gestand ihm nun, daß er die Absicht gehabt habe, heimlich nach Italien zu gehen, um ganz der Kunst zu leben. Nun aber versprach er, hier auszuharren.

Nach wenigen Jahren starb der Vater plötzlich; jetzt mußte der Sohn erst recht das große Geschäft erhalten. Aber der Musik blieb er treu, und sein Lehrer Fasch ward ihm fast wie ein neuer Vater.

Karl Fasch war einst nach Berlin berufen worden, damit er den jungen König Friedrich, wenn er die Flöte spielte, auf dem Klaviere begleite; mit Philipp Emanuel Bach wechselte er in diesem Amte ab. Als der König aber durch den Siebenjährigen Krieg und nachher durch Altersstimmungen der Musik entfremdet wurde, vergaß er seines Klavieristen, und Fasch war nicht der Mann, sich in Erinnerung zu bringen. Er lebte ältlich, kränklich, einsam dahin, halb Sonderling, halb Heiliger. Seine Kunst betrieb er mit so reinem Ernste, wie der gläubige Priester den Altardienst verwaltet. Allerdings war er auch hier etwas Sonderling; er liebte neben der Kunst auch die Künstelei, die gelehrte Fertigkeit; er konnte z. B. einen Gesang für 24 Stimmen komponieren, und wenn er Dies auch nur als Versuch und Übung ansehen wollte, so hielt er doch den sechzehnstimmigen Gesang für ein Erstrebenswertes und Höchstes, nämlich so, daß vier in sich vollendete Chöre sich ebenso zu einem Ganzen verbinden, wie

innerhalb dieser Chöre die vier Stimmen. Von allen seinen Tonsätzen schätzte er selber nur eine sechzehnstimmige Messe; nur sie wollte er der Nachwelt überliefern; alles Andere übergab er, als er den Tod erwartete, den Flammen.

Dieser stille, kränkliche Musiklehrer, den der Alte Fritz vergessen und der neue König nie kennen gelernt hatte, den auch sonst die Welt nicht beachtete und der selber von Welt und Leben nichts mehr erwartete, leistete fast ahnungslos in seiner Kunst noch ein Folgenreiches. Es geschah auf dem Gebiete des Gesanges. Die Anschauung Friedrichs des Großen, daß nur die Welschen zu kunstmäßigem Singen fähig seien, herrschte zwar um 1790 nicht mehr, war aber auch noch nicht völlig überwunden; jedenfalls waren damals nur die angestellten Kirchensänger und die Virtuosen der großen Oper im Gesang geschult; alles Andere sang, „wie der Vogel singt“. Hier und da in den Häusern pflegte man wohl ein regelmäßiges Singen, auch ein mehrstimmiges; es gab eine Anzahl solcher ‚Singe-Tees‘, aber es blieb bei der Dilettanterei; was einige Mühe machte, kam nicht auf.

In einen solchen Freundeskreis, der sich im Hause des Geheimrats Milow versammelte, ward 1789 durch eine seiner Schülerinnen Fasch hineingezogen, und alsbald teilte sich sein heiliger Ernst dieser kleinen Gesellschaft mit. Zunächst betrieb man freilich auch hier noch das Üben mit allzuviel Behaglichkeit. Man begrüßte sich, plauderte, trank Tee zusammen, dann stand man langsam zum Singen auf. Die von Fasch vorgelegten Stücke waren zuweilen recht schwer: bald ermüdeten die Sänger, und der alte Dirigent wagte nicht, gegen sie anzukämpfen; er ließ sie wieder zu angenehmeren Aufgaben übergehen.

Der dreißigjährige Handwerksmann durfte sich unter diesen Älteren und Vornehmeren nicht erdreisten, am wenigsten gegen seinen Lehrer Fasch. Aber Zelters Kraft empörte sich gegen solche Schwächlichkeit. Da verabredete er sich denn mit einigen der Eifrigen, daß sie an jedem Montag eine Vorübung halten wollten: die Hauptversammlung war immer am Dienstag. Auf diese Weise kam er an den Flügel, und da er schon seit Jahren manche Instrumental-Konzerte mit der Violine angeführt hatte, so fiel ihm auch die Leitung der Sänger nicht schwer. Mit der Zeit merkte Fasch, daß etwas neben ihm geschah; es ging an den Dienstagen viel besser; er konnte nun mit kleinerer Mühe größere Aufgaben bewältigen. Lange Zeit war er gegen Zelter fast noch verschlossener und kühler gewesen als gegen andere Schüler; jetzt gewöhnte er sich daran, in diesem jungen Manne seinen Gehilfen, seinen Freund und Nachfolger zu sehen.

Der Verein siedelte nach zwei Jahren zu einem anderen Mitgliede über, zur Frau General-Chirurg Voitus, die in ihrem Hause Unter den Linden einen größeren Saal anbieten konnte. Als aber der Chor auf 30 und mehr Personen anwuchs, ward auch dieser Raum zu klein und die wöchentliche Gesellschaft für die Dame zu lästig. Zelter entdeckte nun als brauchbaren Saal eine Art Vorhalle im Gebäude der Kunstakademie und bewog die Mehrzahl der Mitglieder, dorthin überzusiedeln. Es geschah im Oktober 1792. Jetzt ward der Verein erst gehörig eingerichtet, indem eine Kasse und ein Vorstand geschaffen wurden. Nach seinem Versammlungsorte bekam der Verein alsbald den Namen ‚Singakademie'.

Dieser Versammlungsort war eigentlich höchst abschreckend: schmutzige Wände, schlechte Dielen, zerschlagene Fenster-

scheiben, Aufgang durch Pferdeställe, kein Ofen und kein Platz, einen zu stellen. Im Winter blieben die meisten Mitglieder zu Hause, um dort nicht bitterlich zu frieren. Die Mädchen waren die Tapfersten: sie legten den Muff auf die Steinfliesen, knieten darauf, wickelten ihre Füße in ihre Kleider und sangen in dieser Stellung Choräle und Messen. Und trotzdem war die Eroberung dieses Raumes eine verdienstliche Tat Zelters: der Gesang, die Musik, war auf solche Weise in die Akademie der Künste eingedrungen! Der Verein hatte aufgehört, eine häuslich-freundschaftliche Gesellschaft, ein Singe-Tee, zu sein; er war nun so etwas wie eine öffentliche Anstalt.*)

Von 1796 an übte man von Vereins wegen zweimal wöchentlich. Im nächsten Jahre stieg die Mitgliederzahl von 100 auf 148 an; es war jetzt ein Chor von 70 Sopranen, 28 Altstimmen, 24 Tenören und 26 Bässen. Nur ernste Musik wurde gesungen. Einen großen Teil der Stücke setzte Fasch selber; andere Komponisten der Zeit: Reichardt, Himmel, Abt Vogler usw. lieferten auch gern Beiträge; im übrigen schöpfte man aus den Werken von Sebastian Bach, Händel, Graun, Hasse, Mozart, Schulz, Kirnberger, Durante, Benevoli, Marcello und anderen Deutschen und Welschen.

---

*) Er war der erste oder ein erster Gesangverein: der erste der fortlebenden, zur Nachfolge erweckenden Vereine. Einzelne ähnliche Gesellschaften hatten anderwärts und auch in Berlin schon bestanden; in Berlin um 1724 der vom Domschullehrer Hayne und nachmals von Sack geleitete; auch Patzig, Willmann, Reichardt veranstalteten Ähnliches, aber es war nicht von Dauer. Ansehnlich war nur von 1766 an das ‚Liebhaberkonzert'; es ward von Bachmann und Ernst Benda geleitet, später von der schon erwähnten Witwe Bachmanns, die ihr Privileg, die Graunsche Passionsmusik aufzuführen, schließlich der Singakademie überließ.

Niemand aber hatte von diesem neuen Vereine größeren Vorteil als Zelter. Nicht nur war es für ihn, der dem Direktor immer zur Hand war und als sein Vertreter galt, eine andauernde Hochschule der Gesangsmusik, sondern er ward jetzt auch mit einer großen Zahl vornehmer, hochgebildeter Persönlichkeiten seiner Vaterstadt auf eine gemütliche Weise bekannt, und da seine eigene Tüchtigkeit, Rechtschaffenheit und beständige gute Laune zutage traten, so konnte sich der Maurermeister unter dem hohen Adel und den einflußreichen Beamten bald mit Heiterkeit wie unter Seinesgleichen bewegen. Er selber freilich betrachtete es als vorzüglichsten Gewinn, daß er in diesem Kreise das schönste Mädchen, das zugleich die beste Sängerin war, eine Tochter des Geheimen Finanzrats Pappritz, zur Gattin gewann,

In demselben Jahre, 1796, wo er seine Julie heimführte, trat er mit seiner ersten Liedersammlung an die Öffentlichkeit. Und als er erfuhr, daß Goethe seine Sachen beachtete, ging er noch eifriger allen Werken dieses Dichters nach, bald als lernlustiger Schüler, bald als fröhlicher Genießer, bald als Musiker, als Wiedertöner. Nicht geringen Mut bewies er, und so bewältigte er auch die großen Balladen: ‚Zauberlehrling', ‚Die Braut von Korinth', ‚Der Gott und die Bajadere'.

Unterdessen erkundigte sich Goethe öfters nach diesem Manne. August Wilhelm Schlegel berichtete ihm aus Berlin auch über Zelter: „Seine Reden sind handfest wie Mauern, aber seine Gefühle zart und musikalisch." Solche Art Menschen gefielen dem Dichter immer. Er antwortete rasch (am 18. Juni 1798):

„Wenn ich irgend jemals neugierig auf die Bekanntschaft eines Individuums war, so bin ich's auf Herrn Zelter. Gerade diese

Verbindung zweier Künste ist so wichtig, und ich habe Manches über beide im Sinne, das nur durch den Umgang mit einem solchen Manne entwickelt werden könnte. Grüßen Sie ihn gelegentlich auf's beste! Wie sehr wünsche ich, daß er endlich einmal sein Versprechen, uns zu besuchen, realisieren möge."

Ein Mann, der in einer Wissenschaft oder Kunst, die ihm nach seiner Herkunft und seinem Bildungsgange schwer erreichbar war, großen Eifer und alsbald treffliche Leistungen zeigt, hat die Vermutung für sich, daß er, der Ursprüngliche, zu höchsten Werken befähigt sei: er braucht nur noch ein paar weitere Hindernisse zu überwinden! Dies günstige Vorurteil hatte jetzt auch Zelter für sich. Und in Goethes Herzen erwachte wieder einmal die Lust, einem wacker Strebenden den Mut zu stärken. Wir lasen schon seine Zeilen, die er im August 1799 an Unger und durch diesen an Zelter richtete. Darauf schrieb ihm nun Zelter:

„Ich sehe es für eine schöne Belohnung an, wenn Sie mir ferner Ihre Gedichte zur Komposition anvertrauen wollen, die ich nicht anders zu loben verstehe als durch den unvermischten Widerklang meines innersten Gemüts, und ich darf sagen, daß ich an diesen Ihren Gedichten mit heiliger Sorge gearbeitet habe, was mein Talent reichen möge."

Und Goethe erwiderte, daß auch er seinem neuen Komponisten schon dankbar sein müsse.

„Es ist das Schöne einer tätigen Teilnahme, daß sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlaßten, so kann ich wohl sagen, daß Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiß, wenn wir näher zusammen lebten, öfter als jetzt mich zu lyrischer Stimmung erhoben fühlen."

* * *

„Was sein Talent reichen möge," versprach Zelter; Goethe setzte dieses Talent sofort auf die Probe, indem er ihm sein am 30. Juli 1799 entstandenes Gedicht ‚Die erste Walpurgisnacht' sandte. Dabei sagte er geradezu: „diese Produktion sei durch den Gedanken entstanden, ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größeren Singstück dem Komponisten Stoff gäben". Aber er fügte auch hinzu: „Leider hat die gegenwärtige nicht Würde genug, um einen so großen Aufwand zu verdienen."

Wäre Zelter als Tondichter eine reiche Natur gewesen, so hätte er diesem letzten Satze lebhaft widersprochen; er wäre mit soviel Feuer und Kraft an's Werk gegangen, daß alle die Schwierigkeiten sich unter seinen Händen in Schönheiten verwandelt hätten. An gutem Willen fehlte es ihm nun zwar nicht, aber an Glauben, denn diese Aufgabe war ihm zu schwer. „Die ‚Erste Walpurgisnacht' ist ein sehr eigenes Gedicht," antwortete er verlegen. „Die Verse sind musikalisch und singbar; ich wollte es Ihnen in Musik gesetzt hier beilegen und habe ein gutes Teil hineingearbeitet, allein ich kann die Luft nicht finden, die durch das Ganze weht, und es soll lieber noch liegen bleiben."

Er fuhr fort, neue Liederweisen zu schicken. Aber er strebte freilich auch nach größeren Werken. Er hatte erfahren, daß Goethe einen Operntext liegen habe: diesen begehrte er.

„Ich möchte nicht gern als ein Prahler erscheinen, allein ich weiß, was ich leisten kann, und würde unter einer solchen Leitung nicht leicht etwas Mittelmäßiges hervorbringen. Durch Ihre ‚Iphigenia' habe ich mich fest überzeugt, daß wir bei einer solchen Arbeit einander finden würden, vielleicht, um nie getrennt zu werden. Bei meiner besonderen Neigung zu einem Teil der Musik, dem dramatischen, der jetzt ebenso allgemein als ohne Glück angebaut

wird, hat es nicht fehlen können, daß eine Menge dramatischer Versuche mir fast unwillkürlich unter der Hand gewachsen sind, von denen mir mehrere verkünden, daß das Große mir gelingen könnte."

Goethe versäumte oft, die Briefe zu beantworten; auch hier schwieg er. Wenn Zelter sich als dramatischer Meister fühlte, warum hatte er denn die ‚Walpurgisnacht' noch immer nicht mit dramatischer Musik umwoben?

Am 3. August 1800 starb Fasch. „Faschens Stelle unter uns bleibt offen", erklärte Zelter jetzt in der Singakademie; „ich behalte meinen Platz am Flügel". Noch nicht einmal zu den Vorstehern der Gesellschaft gehörte er von Amts wegen, und doch war er nach kurzer Zeit Direktor und herrschte kräftiger, als sein Vorgänger je getan. Zugleich entpuppte sich dieser Bürger und Handwerksmeister als Schriftsteller, indem er die Lebensgeschichte seines Lehrers und väterlichen Freundes verfaßte. Im April 1801 sandte er sie an Goethe. Es war durchaus eine musterhafte Arbeit: eine einfache, frische Erzählung, persönlich genug und nicht allzu persönlich, eine Darstellung des Verstorbenen in allerlei kleinen Zügen, auch seiner besten Gedanken und Strebungen. So schlicht sich der Text gab, so klug war das Werkchen doch angelegt. Es war vornehm gedruckt; ein Bild aus Schadows Hand eröffnete es; dann folgte eine Widmung an den Minister v. Heinitz. Indem Fasch geehrt wurde, ward sein bleibendes Werk, die Singakademie, empfohlen. Und damit auch ihr neuer Leiter an das Licht gestellt. Solcher Klugheit sah Goethe immer mit Vergnügen zu. Aber noch ein Anderes las er aus dem Berichte heraus: daß Zelter ein zur Freundschaft geborener Mensch war, bedürftig des Freundes, fähig, viel vom Freunde zu empfangen, und willig, ihm viel zurückzugeben.

Goethe schrieb ihm ein aufrichtiges Lob: „Jeder Biedermann darf wünschen, auf diese Weise von dem Freunde, dem Schüler, dem Kunstgenossen dereinst geschildert zu werden.“ Besonders Das über die Entstehung der Singakademie hatte er gern gelesen. „Wie sehr habe ich dem guten Fasch gegönnt, daß er so glücklich war, eine solche Idee zuletzt noch realisiert zu sehen!“

Jetzt erinnerte sich der Dichter an Zelters Wunsch nach einem Operntext und damit an einen seiner vielen Pläne und Anfänge.

Als Mozarts ‚Zauberflöte‘ ihn wie alle Welt erfreute und anregte, hatte er Schikaneders Text nicht so sehr schelten können wie die Andern; auch er fand ihn voller Unwahrscheinlichkeiten und Albernheiten, aber auch reich an glücklichen Gegensatzwirkungen und für die Schaubühne wohlbedacht. Dieser Text trug noch schöne Möglichkeiten zu Fortsetzungen in sich; auch Goethe fühlte sich gereizt, eine solche Fortsetzung sich auszudenken und eine Reihe von Szenen niederzuschreiben. Das war 1795. Im nächsten Jahre bewarb sich der Orchester-Direktor der Wiener Hofoper, Paul Wranitzky, Komponist des berühmten ‚Oberon‘, bei Goethe um ein ‚Büchel‘ „von so einer vortrefflichen Meisterhand“; Goethe war bereit, seinem Wunsche zu willfahren, aber der Wiener zuckte zurück, als er vernahm, daß der Dichter 100 Dukaten für so ein Büchel begehrte und daß er für dies Sündengeld gar nur einen zweiten Teil der ‚Zauberflöte‘ liefern wollte, wo doch diese ‚Zauberflöte‘ nicht ein Stück der Hofoper war; sie wurde ja nur in einer Vorstadt von einem Privatunternehmer gespielt, von demselben Schikaneder, der den Text gemacht und die Oper auch zuerst herausgebracht hatte.

Im Frühjahr 1798 hörte Iffland von Goethes ‚Zauberflöte‘ und ermunterte den Dichter, dies Werkchen zu beenden; aber nun sprach Schiller dagegen: Goethe habe Besseres zu tun, und überhaupt sei es Zeit- und Kraftvergeudung, Operntexte zu dichten, solange man nicht einen geschickten und beliebten Tonsetzer an der Hand habe. So ließ denn Goethe den Plan wieder liegen, und als ein paar Jahre später ein Bremer Buchhändler Wilmanns für ein Taschenbuch einen Beitrag Goethes begehrte und sich mit einem Kistchen guter Weinsorten einzuschmeicheln wußte, gab Goethe gegen eine andere solche Kiste das Bruchstück hinaus. An diese Dinge gedachte Goethe jetzt, als er Zelters Bitte um einen Operntext nach sechzehn Monaten endlich beantwortete:

„Von einem zweiten Teile der ‚Zauberflöte‘ werden Sie die ersten Szenen in dem nächsten Wilmannischen Taschenbuche finden. Zu einem ernsthaften Singstücke, die ‚Danaiden‘, worin nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte, hatte ich vor einigen Jahren den Entwurf gemacht. Aber keins von beiden Stücken werde ich wohl jemals ausführen. Man müßte mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten; sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden.“

Ende Februar 1802 sprach Zelter, der gern auf Reisen ging, in Weimar vor. Fünf Tage verlebte er in Goethes Hause. „Ich hatte 54 Gesellen in Arbeit und 11 lebende Kinder zu Hause gelassen“,*) erzählte er später, als er seiner ersten Weimarfahrt gedachte, und „Ich war wie das Kalb, das aus der Kuh kommt, als wenn ich zum ersten Male die Sonne sähe“.

*) Elf Kinder: Zelter war vor der Verbindung mit Juliane Pappritz schon einmal verheiratet gewesen; die erste Frau, eine Kaufmanns-Witwe, hatte ihm mehrere Stiefkinder mitgebracht.

Als er bei Schiller den ersten Besuch machte, schalt dieser heftig auf eine Komposition seiner ‚Ideale', die Naumann in Dresden ihm durch eine Schülerin hatte vorsingen lassen. „Wie kann nur so ein gefeierter, berühmter Mann ein Gedicht so zerarbeiten, daß über sein Geklimper die Seele des Gedichts in Fetzen geht!" Der erzürnte Dichter hatte nicht übel Lust, nun alle Komponisten in die Hölle zu verdammen. Die Frau kam dazu: „Schiller, du mußt dich anziehen, es ist Zeit!" Er war nämlich mit Zelter zum Essen bei Goethe geladen. So ging Schiller in's nächste Zimmer; sein Gast setzt sich, um sich die Zeit zu verkürzen, an's Klavier, spielt so leise wie möglich und singt sich seine Komposition des ‚Tauchers' dazu. Ehe er die erste Strophe vollendet, tritt Schiller wieder herein, erst halb angezogen: „So ist's recht! So muß es sein" und hört zu und lobt und hört weiter zu. „Aber, lieber Schiller", kommt nun wieder Frau Lotte, „es ist schon nach Zwei; mach' doch nur, daß du erst angezogen bist! Du weißt, Goethe wartet nicht gern!"

In diesen Tagen sang Zelter nun den beiden Dichtern ihre Gedichte vor, und sein Herz frohlockte, wenn er bemerkte, wie sie mit Mienen und Bewegungen seinen Gesang begleiteten. Oft war es, als wenn sie unwillkürlich d a r s t e l l e n müßten, was sie empfanden, und wo konnten sie anders ein- und zustimmen als da, wo ihr eigenes Gefühl, ihre eigene Absicht vom Sänger nachempfunden und gesteigert war? Zelter wußte nun, daß er nicht neue Melodien zu erfinden, sondern nur diejenigen aufzusuchen hatte, die den Dichtern selber unbewußt vorschwebten.*)

---

*) Zelter an Goethe, Sept. 1825, 14. März 1827, 17. Januar 1829.

Er hatte auch große Balladen so gesetzt, daß alle Strophen auf dieselbe Melodie gingen. Schiller blieb mit dieser Behandlung des ‚Tauchers' sehr zufrieden: man habe hier noch keine Romanze gehört, die auf so glückliche Art komponiert sei; und als Zelter bei der Herzogin Amalie, der er gleichfalls zugeführt wurde, Goethes ‚Bajadere' anstimmte („Mahadöh, der Herr der Erde"), meinte der alte Wieland zur Herzogin: Er habe es für unmöglich gehalten, daß eine und dieselbe Melodie so oft wiederholt werden könne, ohne lästig zu werden; nun sehe er, daß sie im Gegenteil dadurch mehr eingreife.

Schon im folgenden Jahre wiederholte Zelter den Besuch. Durch diese mündlichen Aussprachen ward das vertrauende Verhältnis zwischen ihm und Goethe zur Freundschaft. Die beiden Männer verstanden sich leicht, wenn Dinge der Kunst durchgesprochen wurden; aber auch über häusliche und persönliche Zustände redeten sie ohne Rückhalt. Goethe sah nun Zelters Lage ganz deutlich.

„Er befand sich in dem seltsamsten Drange zwischen einem ererbten, von Jugend auf geübten, bis zur Meisterschaft durchgeführten Handwerk, das ihm eine bürgerliche Existenz ökonomisch versicherte, und zwischen einem eingeborenen, kräftigen, unwiderstehlichen Kunsttriebe, der aus seinem Individuum den ganzen Reichtum der Tonwelt entwickelte. Jenes treibend, von diesem getrieben, von jenem eine erworbene Fertigkeit besitzend, in diesem nach einer zu erwerbenden Gewandtheit bestrebt, stand er nicht etwa wie Herkules am Scheidewege zwischen Dem, was zu ergreifen oder zu meiden sein möchte, sondern er ward von zwei gleich werten Musen hin und her gezogen, deren eine sich seiner bemächtigt, deren andere dagegen er sich anzueignen wünschte. Bei seinem redlichen, tüchtig-bürgerlichen Ernste war es ihm eben so sehr um sittliche Bildung zu tun, als diese mit der ästhetischen so nahe verwandt,

ja in ihr verkörpert ist und eine ohne die andere zu wechselseitiger Vollkommenheit nicht gedacht werden kann.

Und so konnte ein doppelt wechselseitiges Bestreben nicht außen bleiben, da die Weimarischen Kunstfreunde sich fast in demselben Falle befanden: wozu sie nicht geschaffen waren, hatten sie zu leisten, und was sie Angeborenes zu leisten wünschten, schien immerfort unversucht zu bleiben.“*)

Goethes Freundschaft und Wohlwollen erwiderte Zelter mit Liebe, ja mit Verliebtheit. Der derbe, nicht selten grobe Maurermeister ward wie eine zärtliche Frau gestimmt, wenn seine Gedanken nach Weimar flogen. Die Liebe zur Wahrheit, zur Kunst, zu Goethe verschmolzen sich bei ihm in eins. „Ich danke Gott stündlich auf den Knien meines Herzens, daß ich endlich Ihr Angesicht gesehen habe“, schrieb er nach der ersten Heimkehr aus Weimar. „Ein neuer Geist ist in mir durch die Berührung erwacht, und wenn ich je etwas hervorgebracht oder hervorbringe, das der Musen würdig ist, so weiß ich, daß es Gabe ist und woher sie kommt.“ Dann ein halbes Jahr später: „So warm als in Weimar hat mir nirgends eine Sonne geschienen.“

Und wieder ein halbes Jahr später: „Geben Sie doch acht, ob es in Ihrem Hause nicht umgeht! Es ist mein Geist, der sein Quartier bei Ihnen eingenommen hat und sich nach und nach ansiedelt und nistet.“

---

*) So Goethe in den ‚Annalen‘ über 1803. Mit den Weimarischen Kunstfreunden konnte er hier nur sich selber meinen, da ja Schiller und Heinrich Meyer durchaus ihre volle Kraft (soweit ihre Gesundheit erlaubte) der ihnen gemäßesten Arbeit widmeten. Goethe ward zwar durch seine Ämter längst nicht so sehr in Anspruch genommen wie seine heutigen Amtsnachfolger, aber etwa die Hälfte seiner Zeit und Kraft mußte er ihnen freilich gönnen.

Zuweilen ward die Liebe zur Klage:

„Hätte ich doch das Glück zwanzig Jahre eher gehabt, in Ihren Kreis zu geraten! Alles um mich her in dieser großen Stadt lebt von Dem, was es liebt, und ist ihm wohl bei Dem, was es treibt. Ich darf nicht einmal dreist sagen, was ich liebe, und was ich bin, soll ich nicht sein. Was ich so machen kann, wie es Keiner macht, verlangt Keiner, und was die Meisten wenigstens ebensogut als ich können, gibt mir ein saures Brot, das ich ohne Freude über vergossenen Schweiß genieße.

... So viele Jahre habe ich mit Anstrengung mein Innerstes meinen nächsten Nachbarn verhehlt, und Sie haben in der Ferne den Schleier hinweggezogen! Von meiner Ergebenheit gegen Sie sage ich Ihnen Nichts, denn was sollte ich wohl sagen? Nur zeigen möchte ich Ihnen, was ich durch Sie sein könnte!

Wie mich manchmal die ungeheure Leidenschaft zur Kunst anpackt und mich nicht loslassen will! . . Bis ich meine Kleinen ansehe! Dann gibt sich's wieder, und ich bin wieder der Alte.

Ich hätte billig vorher daran denken sollen, meinen äußeren Zustand zu verändern. Die Furcht, ein unzulängliches Talent zu kultivieren, sowie der Mangel aller Ermunterung haben mich fast erdrückt."

So warme Töne eines Freundes hatte Goethe seit manchem Jahre nicht mehr vernommen. Und Zelter war auch unermüdlich, sich als Freund zu betätigen. Immer wieder sandte er goethische Gedichte mit seiner Musik begleitet. „Die überschickten Lieder haben mir und Andern viel Freude gemacht", schrieb ihm Goethe im Januar 1803, „und sind schon mehrmals in kleinen Konzerten, die ich mit Rücksicht auf Ihre Ankunft zeither veranstaltete, fleißig gesungen worden. Freilich erwartet, wie ich wohl spüre, die Ausführung noch Ihre letzte Hand." Und er fügte die Bitte hinzu:

„Brächten Sie denn wohl einige nicht zu schwere mehrstimmige Sachen mit? Auf daß Ihre Gegenwart für unsern Kreis auf

mancherlei Weise von Wirkung sei. . . Haben Sie doch ja die Güte, was sie von unseren Freunden Herder, Voß, Schiller komponiert haben, mitzubringen, damit auch Diese sich freuen, durch Ihr köstliches Organ sich reproduziert zu finden."

Auch um seinen fachmännischen Rat bat der Dichter öfters den Musiker in Berlin:

„Mögen Sie mir einmal die Pflichten eines Konzertmeisters skizzieren? So viel, als allenfalls für Unsereinen zu wissen nötig ist, um einen solchen Mann einigermaßen zu beurteilen und allenfalls zu leiten."

Sogar eine Bitte um schriftstellerische Mitarbeit folgte, als nämlich Goethe mit größtem Eifer sich der Erhaltung der ‚Jenaischen Literatur-Zeitung' widmete. „Wie schön wär' es, wenn Sie den Weg der Rezension dazu benutzten, um Das, was über Musik gegenwärtig zu sagen not ist, in einer gewissen Ordnung in's Publikum zu bringen." Ja, er wollte diese Äußerungen Zelters unter dem Zeichen WKF abdrucken lassen und ihn damit vor aller Welt zum Mitglied des Bundes der Weimarischen Kunst-Freunde erklären, der bisher aus der Dreiheit Goethe, Schiller und Heinrich Meyer bestand.

Dann wieder ward Zelter um musikalische Beiträge zu den weimarischen Theateraufführungen ersucht, um das Reiterlied für den ‚Wallenstein' oder um Stücke zum ‚Egmont' und zum ‚Götz', den Goethe jetzt in eine neue Form goß und wozu sich Zelter auch eine ‚Symphonie'*) und eine Schlußmusik ausdachte. Zelter hingegen hätte gar gern auch den Text zu einem kleinen fröhlichen Lustspiel von seinem Goethe gehabt.

Mit dem eigenen Schaffen wechselte beständig das Betrachten und Beurteilen der übrigen Welt, und auch in dieser

*) Also: Ouverture.

Beschäftigung fühlte sich Zelter immer halb weimarisch. Allmählich ward er Goethes Berichterstatter über Kunst und Wissenschaft in Berlin. Und immer blieb er Goethes Ratgeber in den verschiedensten Musikangelegenheiten, Goethes Abteilungs-Fachmann, dessen Urteil der Dichter annahm, wo er nicht Zeit und Kraft hatte, selber zu prüfen. Zuweilen aber schien es Zeltern, daß Goethe tiefer in die Musik eindringe, als er. So in den Jahren, als der Chor in der Tragödie die Dramatiker beschäftigte und damit auch die Musiker vor die Frage stellte, ob dieser Chor zu sprechen oder zu singen sei.*) So auch, als Goethes Übersetzung von Diderots Werkchen ‚Rameaus Neffe' erschien, der Goethe trefflichste Anmerkungen über Personen und Dinge angefügt hatte. „Rameaus Neffen habe ich gestern zum ersten Male gelesen," schrieb Zelter am 8. Juni 1805 an Goethe, „und es hat mich nicht wenig gekränkt, daß Sie und er mehr von der Musik verstehen als ich; ich habe niemals etwas gelesen, das mir die Augen so mit Zangen aufgerissen hätte." **)

Selbst wenn Zelter Aufsätze abfaßte, die auf Zwecke in Berlin oder Preußen gerichtet waren, dachte er sich als Leser am liebsten die großen weimarischen Freunde: Goethe, Schiller

---

*) Ich habe nicht Raum, auf diese dramatisch-musikalische Frage hier einzugehn und führe nur die Fundstellen in Goethes und Schillers Briefwechsel an: Goethe an Zelter, 29. 5. 1 (Danaiden); Zelter an Goethe 13. 4. 02 (Herkules' Tod); Rochlitz an Goethe 30. 10. 02; Goethe an Rochlitz 3. 11. 02; Rochlitz an Goethe 1. 12. 02; Goethe an Rochlitz 6. 12. 02; Schiller an Zelter 28. 2. 03 (Braut von Messina): Goethe an Zelter 28. 7. 03; Zelter an Goethe 7. 8. 03; dgl. 10. 8. 03; dgl. 4.—18. 4. 07; Rochlitz an Goethe 15. 10. 08.

**) Siehe den Anhang zum siebenten Kapitel.

und die Herzogin Amalie. Namentlich als er Grundsätzliches über Förderung der Musik ausarbeitete.

„Denn hier ist kein Mensch, mit dem sich darüber etwas Ernsthaftes traktieren ließe. Entweder sie können vor Lachen nicht dazu kommen, oder Die, die gute Meinung haben, sind so ungeschickt und grob, daß Keiner mit ihnen zum Zwecke kommt, den sie auch nicht klar vor sich haben. . . . . Es ist mir überaus wichtig, Ihre Meinung darüber zu erfahren, und Ihre Worte sollen mir goldene Worte sein.“

Und die weimarischen Freunde ließen sich Zelters Bemühen ernstlich angelegen sein. Es handelte sich um ein neues Streben, um eine Aufgabe von höchster Wichtigkeit. Bisher war die Musik nur eine Sache der einzelnen Menschen: sie musizierten selber oder ließen musizieren, soweit sie just Vergnügen daran oder Trieb dazu hatten. Es wechselten also Eifer und Gleichgültigkeit, Blüte und Verfall sehr rasch; die eine Gattung der Kunst fand eifrige Gönner, während vieles andere Schöne vernachlässigt wurde; Bachs und Händels Werke gerieten schmählich in Vergessenheit, während an italienische Opern viel Geld gewandt wurde. Eine gleichmäßige, regelrechte, von persönlichen Launen unabhängige Pflege der Musik gab es nur in der katholischen Kirche. Die Protestanten hatten zwar auch Orgelspiel, Altar-, Chor- und Gemeindegesang, aber nach protestantischer Denkweise war doch die kirchliche Musik, wenn sie sich über das Gewöhnliche und Herkömmliche erhob, nur ein Luxus, vielleicht gar eine Ablenkung von dem Einen, was not tut; es kam nicht darauf an, daß die Choräle schön und richtig gesungen wurden, wenn sie nur kräftig aus gläubiger Brust hervordrangen. Für den Staat aber, soweit er nicht als Kirche in Wirksamkeit trat, gab

es keine Musik,*) oder anders gewandt: für die Musik gab es keinen Staat. An seiner Stelle stand hier wie in vielen andern Dingen noch der Fürst, also dessen zufällige Gunst oder Abgunst. Nun aber ward in den Jahrzehnten, durch die wir hier schreiten, der neue Staat geboren. Er entstand dadurch, daß sich die Untertanen allmählich in Bürger verwandelten. Dieser neue genossenschaftliche Staat erwuchs zuerst in den regsamsten Köpfen und Herzen. Reichardt war als ein erster Staatsbürger aufgetreten, aber auch Männer von der Art Zelters, der sich mit der Politik im engeren Sinne nicht abgab, wandten sich doch schon dem Aufbau des neuen Gemeinwesens zu.

Zelter war mit seiner Sängergesellschaft zuerst nur zu den Räumen der Kunstakademie zugelassen worden; er fühlte sich aber bald wie ihr Mitglied, zumal da er auch Vorträge zu halten anfing. Sein Amt und seine Pflicht war es, für seinen Sängerverein zu sorgen; so ward es sein Wunsch, daß die ‚Singakademie' eine staatliche Anstalt werde, eine gesicherte Pflege- und Pflanzschule der musica sacra. Für sich selber mußte er wünschen, daß er in die Lage käme, diesem Dienste und der heißgeliebten Kunst seine ganze Kraft zu widmen. Nun ereignete es sich, daß der Minister v. Hardenberg, gleichfalls ein neu-gesinnter Mann, im Frühjahr 1804 an die Mitglieder der Akademie die Frage stellte, wie eine Kunstakademie auf Manufaktur und Gewerbe Einfluß haben und wie die Akademie an und für sich vervollkommnet werden könne. Zelter ward nicht gefragt, aber er ergriff diese Gelegenheit beim Schopfe, dem Minister zu schreiben, daß bei der Berliner Akademie eine

*) Wir dürfen hier Unwichtiges übersehen, wie die Regimentskapellen, die damals noch keinem Volksheere eingegliedert waren.

wichtige Kunst, die Musik, völlig vergessen und daß über deren Förderung viel Nützliches zu sagen sei. Der Minister forderte ihn auf, sich ausführlicher zu erklären, und nun entwarf Zelter eine Denkschrift über Förderung der Musik in den preußischen Staaten.

Goethe und Schiller lasen Zelters Aufsatz mit lebhaftester Teilnahme; wo die Kunst in Frage kam, wurden sogar sie von der Politik ergriffen. Aber ihr Glaube an die Weisheit und Tatkraft der Obrigkeiten war freilich geringer, und noch weniger glaubten sie an die Weisheit und Tatkraft der Menge. Daher empfahlen sie dem gerade auf sein Ziel losgehenden Zelter ein diplomatischeres Drehen und Wenden. Goethe lobte die Schrift herzlich.

„Was wird aber die Welt daran finden und daraus machen? Die nicht gern hören mag, wenn man die Klagepunkte gegen sie artikuliert! Und die freilich nicht daran denken kann, einen würdigen Genuß zu schaffen, den sie nicht kennt! Sondern vielmehr nach einem flüchtigen hascht, der sich aus ihr selbst gebildet hat und ihr also gemäß ist.

Sehr schlimm ist es in unsern Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit wert ist, mit der Zeit in Widerspruch befindet und daß der echte Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er Das besitzt und mitteilen könnte, was die Menschen suchen."

Da Zelter es vornehmlich mit dem Gesange und in seinem Vereine nur mit dem geistlichen Gesange zu tun hatte, und da Preußen ein protestantischer Staat war, so stellte er in seiner Schrift die Hebung des protestantischen Kirchengesanges als Pflicht und Ziel hin. Die Klage über dessen Zustand war nicht neu; schon vor dreißig Jahren hatte

Reichardt den Finger auf dies Grundübel gelegt*). Dieser Gedanke, daß man in Deutschland einen Kunstgesang nur durch die Kirche schaffen und allgemein machen könne, verstand sich auch von selbst. Der Staat als Kirche verfügte über ein Heer von Kantoren und Organisten, verfügte über Geld und Macht, auch über die vornehmsten Räume, und besonders über alle höheren und niederen Schulen; außerdem gab es mehr gute geistliche als weltliche Musik. Die Frage war also nur, wie man die Herrscher und Diener der Kirche bewegen konnte, die Musik viel mehr als bisher zu begünstigen, und was man ihrem Einwande entgegensetzen müsse, daß die wahre Aufgabe der Kirche nicht die Pflege der Kunst, sondern die Vermehrung der Gottesfurcht sei. Zelter war in seiner Schrift allzu offen als Anwalt seiner Kunst aufgetreten. Deshalb mahnte Goethe zu größerer Klugheit.

„Wir sind darin mit Ihnen einverstanden, daß der Musik zuerst und allein durch den Kirchengesang zu helfen sei und daß für ein Gouvernement selbst in jedem Sinne Nichts wünschenswerter sein müßte als zugleich eine Kunst und höhere Gefühle zu nähren und die Quellen einer Religion**) zu reinigen, die dem Gebildeten und Ungebildeten gleich gemäß ist.

---

*) In seinen Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, 1774: „Wie leidet nicht der Gottesdienst durch den mißtönenden Gesang des Volkes! Die Zustandebringung eines guten reinen Gesanges sollte ebenso ein Geschäft jeder Schule werden als das Erlernen des Lesens und Schreibens. Der entsetzliche Mißlaut, der jetzt in unsern öffentlichen Gesängen herrscht und der einem feinen Ohre trotz aller Bemühungen um Geduld unausstehlich ist, stört gewiß die Andacht Vieler."

**) Ich vermute daß der Schreiber hinter „Religion" die Worte zu schreiben vergessen hat: auf eine Art.

Sie haben hierüber sich so schön und bündig ausgedrückt, daß man Nichts hinzuzusetzen wüßte. Nun wollten wir aber um der Wirkung willen Ihnen an's Herz legen, daß Sie womöglich die Opposition, in der Sie mit der Zeit stehen, verbärgen, auch überhaupt mehr von den Vorteilen, welche Religion und Sitten aus einer solchen Anstalt ziehen, als von denjenigen sprächen, welche die Kunst zu erwarten hat. Zu dem Guten, von dem wir überzeugt sind, die Menschen zu bewegen, dürfen wir uns nicht unserer Argumente bedienen, sondern wir müssen bedenken, was ohngefähr die ihrigen wären."

Ausführlicher und kräftiger sprach Schiller zur Sache:

„Was Ihnen Goethe über diesen Punkt schreibt, ist auch meine Überzeugung. Sie werden Ihre herrlichsten Argumente in petto behalten und auf diejenigen ein Gewicht legen müssen, die von dem politischen Zeitbedürfnis hergenommen sind. Mir scheint es ein überaus glücklicher Umstand, daß das Interesse der Kunst diesmal einem solchen äußern Bedürfnis begegnet, und wenn man es anders nicht in der Form versieht, so müßte es, denke ich, gar nicht fehlschlagen können, die Regierer des Staats für Ihren Vorschlag zu interessieren. Es wird Alles darauf ankommen, wie die Sache gestellt wird. Daß es hohe Zeit ist, etwas für die Kunst zu tun, fühlen Wenige; aber daß es mit der Religion so nicht bleiben kann, wie es ist, läßt sich Allen begreiflich machen. Und da man sich schämt, selbst Religion zu haben und für aufgeklärt passieren will, so muß man sehr froh sein, der Religion von der Kunst aus zu Hilfe kommen zu können.

Die ganze Sache würde daher gleich ein besseres Ansehen bekommen, wenn die erste Anregung von der kirchlichen und politischen Seite herkäme, wenn man von dort her erst auf die Singakademie als auf ein fertig liegendes Organ hinwiese und dann erst Ihre Vorschläge verlangte. Es müßte Ihnen nicht schwer fallen, einen Ihrer Theologen und Akademiker dazu zu veranlassen. Berlin hat in den dunkeln Zeiten des Aberglaubens zuerst die Fackel einer vernünftigen Religionsfreiheit angezündet. Dies war damals ein Ruhm und ein Bedürfnis. Jetzt in Zeiten des Unglaubens ist ein

anderer Ruhm zu erlangen, ohne den ersten einzubüßen; es gebe nun auch die Wärme zu dem Lichte und veredle den Protestantismus, dessen Metropole es einmal zu sein bestimmt ist.

Ich wünschte mir auf sechs Wochen ein Berlinischer Akademiker zu sein, um einen Beruf zu haben, mich über die Sache vernehmen zu lassen; aber es fehlt ja dazu nicht an Leuten, und sollte nicht z. B. Schleiermacher der Mann dazu sein?

Es ist eben der rechte Zeitmoment zu einer solchen Unternehmung in den brandenburgischen Landen. Man will die Akademie, man will die Universität in Aufnahme bringen, es soll etwas für das Geistige, für das Sittliche geschehen; ja, der Geist der Zeit verlangt es, da sich der Katholizismus in Frankreich neu konstituiert hat, daß auch im Protestantischen an die Religion gedacht werde, und selbst die Philosophie nahm diese Richtung. Alles Dieses und ähnliche Argumente könnten den Stoff zu einer Deduktion hergeben, durch welche man diese Sache dem Staate nahe legte. Nur, ich wiederhole es noch einmal, müßte der Vorteil, welcher der musikalischen Seite dadurch zuwächst, nicht als Hauptsache, nur als ein Akzessorium erscheinen."

Zelter hatte mit seiner Denkschrift keinen sofortigen Erfolg, aber er war nun doch als ein Fürsprech für die Musik in den preußischen Staaten aufgetreten, und seine Singakademie war als eine Anstalt zur Pflege würdigen Gesanges den Lenkern des Staatswesens zu fernerer Beachtung empfohlen.

Auch die königliche Familie ward auf diesen Gesangverein aufmerksam und erfreute sich gelegentlich an seinen Vorträgen. Auf den König selbst wartete Zelter ziemlich lange und mit einiger Ungeduld, aber im März 1804 konnte er dem Freunde berichten, daß „unsere schöne Königin" am 3. Januar und der König mit seinem ganzen Hofe am 14. Februar gekommen sei, „welches mir eine ganz ungeheure Freude gemacht hat". Der König sagte dem Maurer- und Kapellmeister viele an-

genehme Dinge, und Zelter war sehr vergnügt. Nun wünschte er sich nur noch einen hohen Besuch: Goethes.

„Der Hauptgrund aber, weswegen ich jetzo Sie hier wünschte, ist rein idealisch. Unser Chor ist anjetzo immer noch nichts weiter als ein großes Organon, das ich mit meiner Hand spielen lassen und stellen kann wie einen Telegraphen, große Sachen andeuten und klar machen kann.*) Sähen und hörten Sie ihn nur ein einziges Mal, es würde Ihnen ein Licht aufgehn, was noch Keinem aufgegangen ist, auch nicht mir. Eine Orgel, in der jede Pfeife ein vernunftfähiges, willig lenkbares Wesen ist, kann das Allerhöchste werden, aber es verlangt auch den allerhöchsten Geist, der es beherrscht. Er findet die schönste und beste Jugend einer nicht ganz verderbten großen Residenz beisammen, die jedes gute Wort gern faßt. . . . Ich sage es noch einmal: Sie würden finden, was Niemand noch gefunden; wollen Sie noch nicht kommen?"

Goethe war nur einmal in Berlin gewesen, vor fünfundzwanzig Jahren; jetzt sehnte er sich wohl manchmal in Zelters Konzerte, aber er konnte sich nicht überwinden, die Reise und das übrige Berlin mit in den Kauf zu nehmen. Schiller war gerade jetzt nahe daran, ein halber Berliner zu werden; Goethe hätte dort weder an den Hof, noch in die Stadt gepaßt.

Die Singakademie nahm immer noch zu an Mitgliedern, und Zelter, der die sehr große Arbeit für diese Anstalt nach wie vor umsonst leistete, hatte das innige Wohlgefühl, daß

*) In Preußen gab es damals und noch lange Jahre keine Telegraphen; Zelter denkt an die in Frankreich seit 1793 eingeführten; sie bestanden in weithin sichtbaren Balken und Stangen, deren verschiedene Stellungen nicht nur Buchstaben, sondern auch Begriffe wie König, Sieg, tot, Unruhen usw. ausdrückten, also „große Sachen andeuten und klar machen" konnten. Den Deutschen bekannt war namentlich der Telegraph auf dem Straßburger Münster.

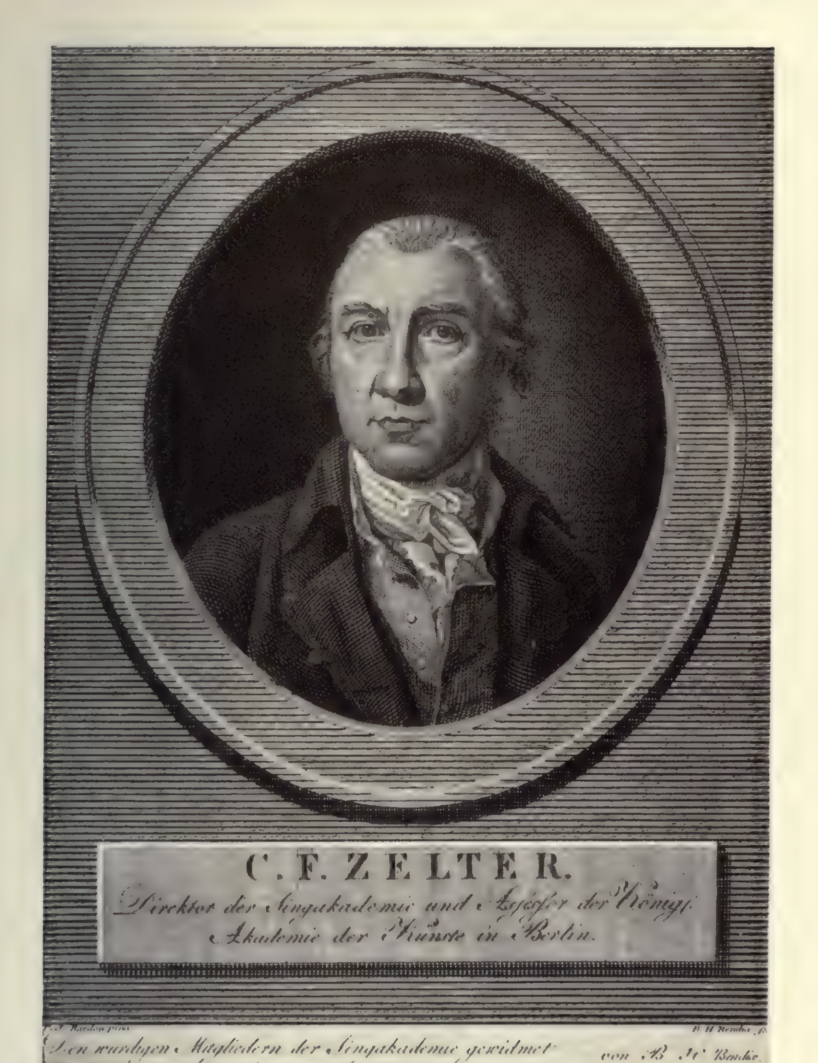
auch seine Kraft, zu leiten und zu beherrschen, immer noch anwuchs. Seine Landsleute hatten nach ihrer bekannten Art auch an ihm auszusetzen und zu spotten, aber seine Gewalt über zwei- bis dreihundert Stimmen war doch etwas noch nicht Dagewesenes.

„Und Das ist die einzige weltliche Satisfaktion, die ich von der Sache habe, daß mir Keiner mucksen darf, indem sie dem Totaleindrucke nicht widerstehen und auch nicht begreifen können, wie ich's mache, indem sie Alles wissen, nur nicht: wie man etwas macht."

Wer viele Menschen leiten muß, entwickelt sich schon notgedrungen zum Tyrannen; Zelter aber hatte viel natürliche Anlage zur Keckheit und Grobheit. Immer noch hatte er den ganzen Tag als Maurermeister nach seinen Gesellen und Bauten zu sehen; von ihnen hatte er ja seine einzige Einnahme für seine sehr zahlreiche Familie; nur die erlaubten oder geraubten Mußestunden gehörten der Musik.

Oft sehnte er sich aus dieser Zwitterstellung heraus; auch seine alte Sehnsucht nach Italien wuchs zu einer Art Krankheit an; manchmal war er in der Stimmung, die Brotarbeit, manchmal auch hatte er Lust, die brotlose Arbeit für den Verein hinzuwerfen. „Es kann vielleicht eben dahin kommen", vertraute er im Juli 1805 dem Freunde an, „daß ich meine unendlich geliebte Singakademie, die Frucht eines unablässigen Fleißes von sechzehn sauren Jahren aufgebe und aufhebe, mitten in ihrer schönsten Blüte. . . ."

Aber dann kam wieder eine Ermunterung aus der Akademie heraus oder, zwar noch immer nicht von der Staatsverwaltung, aber doch vom Königshause, eine Freundlichkeit, die neue Hoffnungen erweckte. Sein Geburtstag, der 11. Dezember, ward gerade in diesem Jahre 1805 von sämtlichen


C. F. ZELTER.
Direktor der Singakademie und Assessor der Königl.
Akademie der Künste in Berlin.
Den würdigen Mitgliedern der Singakademie gewidmet
von B. H. Bendix.



Mitgliedern und Freunden seines Vereins, einer Schar von zweihundertfünfzig Menschen sehr herzlich gefeiert, und „meine schöne Königin hat mich dabei mit einer vortrefflich gearbeiteten Tasse eigenhändig beschenkt und meiner Frau einen goldenen Halsschmuck umgehängt".

Und mitten in seiner Last von Geschäften, wo er sich kaum die nötigste Nachtruhe gönnte, war er immer wieder zu größten Anstrengungen bereit. Als Schiller starb, suchte Goethe den eigenen Schmerz und die eigene körperliche Schwäche zu vergessen, um dem Publikum eine Gedächtnisfeier für den toten Freund vorzubereiten. Er fragte bei Zelter an nach vorhandener brauchbarer Musik, die man der Gelegenheit anpassen, der man schickliche Worte unterlegen könne, und er nannte selber ein paar geistliche Tonstücke, an die man denken könne. Zelter schickte das Verlangte, war aber gar nicht mit Goethes allzu geringem Plane einverstanden. „Warum wollten wir uns mit geborgten Gütern behelfen!" schrieb er beinahe ärgerlich und beinahe grob. „Ich sollte denken, es werde Ihnen eben nicht schwer fallen, etwas Besonderes zu machen oder anzuordnen, wozu ich Ihnen die Musik, so bald es mir nur möglich ist, liefern will. . . . Wenn wir beide um eines Dritten willen, den wir nun wohl fortlieben werden, etwas zustande bringen, so sollte ich denken, es müßte sich sehen und hören lassen. Mir wenigstens wird es nach unseres Freundes Tode die erste Arbeit sein!" Und Befehlshaber, wie in seiner Singakademie, setzte Zelter hinzu: „Darüber erwarte ich mit umgehender Post Ihre Meinung und Ihren Willen."

Und Goethe gehorchte und entschuldigte sich! Freilich sollte man bei dieser Gelegenheit nicht flicken, sondern etwas

aus dem Ganzen schneiden. „Ich habe nur leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte, und daher habe ich mich immer in solchen Fällen an das Stoppeln und Zusammensetzen halten müssen, und so schwebte mir Das auch bei der gegenwärtigen Gelegenheit wieder vor."

Aber Goethe brachte immer noch nichts fertig; schließlich bat er, Zelter möge zu ihm nach Lauchstädt kommen. „Mit Hin- und Widerschreiben ist nichts getan. . . . Ich gedenke, die Schillersche ‚Glocke' dramatisch aufzuführen: was könnte Das nicht durch Ihre Beihilfe werden! Kommen Sie ja!"

Zelter steckte jetzt in der heißesten Bautätigkeit; trotzdem folgte er der wiederholten Bitte, eilte nach Lauchstädt und sprach mit Goethe die Gedächtnisfeier durch. Goethe war gar glücklich über seinen Besuch. „Meine Freude, diesen köstlichen Mann zu sehen und einige Tage zu besitzen, ist sehr groß. Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöre, so könnte man sie durch ihn wieder herstellen."

Anhang zum Siebenten Kapitel.

Auf S. 244 ist ein Stück Musikgeschichte erwähnt, das Goethe in den ‚Anmerkungen zu Rameaus Neffen' darstellt. Die Ausführungen, die Zelter meinte, zeichneten sich vor anderer Musikschriftstellerei durch Unparteilichkeit und Billigkeit aus. Wir Heutigen vermuten ohne weiteres, daß Goethe von hoher Warte auf Tag und Ewigkeit blickt; an diesen Goethe war man um 1805 noch nicht gewöhnt; um so wirksamer mußte sein, was er über die beiden Parteien in der Musik niederschrieb:

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich

selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung als durch einen doppelten Ariadnischen Faden kann man sich aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinandergegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgeteilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen; er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen; er wird des Sängers Kehle zu Rate ziehen und Das, was Dieser an gehaltenen oder schnell aufeinanderfolgenden Tönen und deren mannigfaltigsten Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug getan zu haben.

Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Übergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will,

ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen.

Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre. Doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und notwendig finden müsse. —"

Merkwürdig war auch folgender Satz:

„Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik; er betrachtete sie auch eine Zeit lang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie fast ohne weitern Bezug auf Gemütskräfte lebhaft aus, da sie denn bei einer dem Deutschen wohl gemäßen tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist."

Hier lag die Fortsetzung nahe, daß neue Meister kommen möchten und vielleicht schon da seien, die in sich den Instrumentbeherrscher und Dichter vereinigten und ein starkes Seelenleben mit den Tönen des Klaviers oder Orchesters zum Ausdruck brächten.





Achtes Kapitel.

Allerlei Musik.

1796—1806.

Während Zelter emporwuchs, war auch Reichardt noch im kräftigen Aufsteigen und Ausbreiten. Die Sonne der königlichen Gnade brauchte er nicht lange zu entbehren. Friedrich Wilhelm der Zweite erkannte recht wohl, daß in seinen Staaten Reichardt der begabteste Tonsetzer und der beste Anreger und Anführer in musikalischen Dingen war, und er durchschaute bald, daß Reichardts Neider nach bekannter Manier die politische Gesinnung des Unbequemen verdächtigten, weil sie sein Talent nicht leugnen konnten. Der abgesetzte Kapellmeister wurde zwar nicht in seinen vormaligen Wirkungskreis zurückberufen, dagegen ward ihm als Beweis erneuter königlicher Gunst schon 1796 die Ernennung zum Salinen-Direktor in Halle zuteil. Das war eine recht gute Versorgung, und Arbeit hatte er nicht im geringsten davon; selbst Unterschriften wurden ihm nicht zugemutet. Er lebte, wenn er nicht auf Reisen ging, behaglich auf seinem Landgute zu Giebichenstein, das immer schöner ausgestaltet und bald als eine Heimstätte

geistreicher und gastfreundlicher Menschen berühmt wurde. In seiner Tochter Luise erwuchs ihm eine Sängerin von großer Gewalt über die Zuhörer; auch eigene schöne Melodien schuf dies Mädchen*). Und nicht nur die Familie konnte sich selber und den Freunden kleine Konzerte geben; auch der Kutscher und der Bediente waren im Waldhornblasen ausgebildet, „und wenn an schönen lauen und ruhigen Sommerabenden die alten wehmütigen deutschen Volkslieder, von den Stimmen der Töchter gesungen und von Waldhörnern begleitet, in dem stillen Garten erklangen, war der Eindruck ergreifend und bezaubernd“**).

Im November 1797 starb „der dicke König“, und Friedrich Wilhelm der Dritte folgte dem Vater in der Regierung. Von da an hielt sich Reichardt auch wieder sehr viel in Berlin auf; er war „kgl. preußischer Kapellmeister“ zwar nur dem Namen nach, aber er hatte dennoch jetzt den stärksten Einfluß auf das Musikleben der preußischen Residenz. Am Hofe war er beliebt, besonders bei der Königin Luise, die seine Lieder gern sang. Bei den meisten Musikern war er nach Verdienst angesehen; heftige Feinde hatte er kaum noch. Die Lage war jetzt insofern anders, als das königliche ‚Nationaltheater‘ der königlichen Oper das Leben schwer machte; von dem Wettbewerb zwischen beiden hatte die Musik Vorteil.

Wir erinnern uns, daß das deutsche Singspiel von den redenden Schauspielern aufgenommen worden war, während es die italienischen Sänger der Opernhäuser verachteten. Mit dem bescheidensten Singspiel war aber die Entwicklung einer

*) Am bekanntesten wurden „Nach Sevilla nach Sevilla“‘ und „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“.

**) Pauli, a. a. O., S. 152.

deutschen Oper in den Schauspielhäusern eingeleitet. Am königlichen Nationaltheater in Berlin fehlten keineswegs die äußeren Mittel, auch in Singwerken Ernsthaftes zu leisten: wir haben schon André als Kapellmeister dieses Theaters kennen gelernt; seit 1792 verwaltete Anselm Weber dies Amt sehr eifrig und geschickt. Wo die italienischen Sänger zurückblieben, drängten sich jetzt deutsche vor. Z. B. wurden Glucks Opern, gegen die man sich Jahrzehnte hindurch in Berlin ablehnend verhalten hatte, jetzt endlich von Weber auf dem Nationaltheater aufgeführt, nachdem Reichardt das Publikum durch vortreffliche Aufsätze auf diesen Meister vorbereitet hatte. Wir erinnern uns ferner, daß die italienische Oper wesentlich auch als ein Prunk- und Ausstattungswerk, als eine bunte Augenweide wirkte: auch darin traten jetzt die deutschen Schauspieler als Nebenbuhler auf; Schillers ‚Jungfrau von Orleans' mußte den damaligen Berlinern fast wie eine Oper vorkommen, war doch der vierte Akt mit mehr als 800 Personen besetzt und an Dekoration und Musik war nichts gespart. „Die Italiener schimpfen nicht wenig über diesen Unfug", meldete Zelter seinem großen Freunde in Weimar.*)

Reichardt hatte jetzt also zwei Opernhäuser, auf die er abwechselnd wirken konnte, und außerdem war zu den bisherigen Konzertanstalten die Singakademie hinzugekommen. Auch an ihr nahm er manchmal teil, als Solist oder dirigierend; er schrieb Gesangswerke für sie, namentlich seinen ‚Morgengesang' (Text von Bürde nach Milton), der oft aufgeführt und Jahrzehnte hindurch zu den klassischen Musikwerken gerechnet wurde. In das Volk hinein drang er noch

*) 7. September 1803.

mehr mit den von ihm erfundenen „Liederspielen“. Sie waren an Liedern erheblich reicher als die bisherigen Singspiele; ihre Handlung war nur zurechtgemacht, um recht viele Lieder, und zwar altbekannte wie neue, einander folgen zu lassen; auch Goethische Gedichte wurden eingefügt. Aber auch in der italienischen Oper errang der Vielgewandte noch große Erfolge. Und als er nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms des Dritten, am 24. Januar 1798 eine Gedächtnisfeier für Friedrich den Großen veranstaltete und der neue König ihm dafür das Opernhaus einräumte, wurde zum ersten Male im Berliner Opernhause deutsch gesungen; Stücke aus Reichardts Oper „Brennus“, in's Deutsche übersetzt, wurden ohne Kostüm vorgetragen.

Der Tonsetzer Reichardt und der Dichter Goethe gehörten auch jetzt noch trotz des Xenienstreites zusammen. Reichardt fuhr fort, alte und neue Gedichte Goethes in Tönen wiederzugeben und sie drucken zu lassen. Auch Goethes Singspiele wurden wieder herausgesucht. ‚Claudine‘ hatte freilich auch 1799, als es im Nationaltheater wieder aufgenommen wurde, kein Glück: die Schauspieler sträubten sich noch immer gegen die Rezitative. Durch die Singspiele gewöhnten sich Manche von ihnen zwar an die rhythmische Rede, Andere aber konnten sich garnicht in den Zwang der Verse finden oder sie wollten aus Grundsatz solche Künstelei nicht aufkommen lassen, weshalb sie auch gegen Schillers und Goethes neue Werke ankämpften. An einigen Theatern mußten ‚Don Carlos‘ und ‚Die Mitschuldigen‘ in Prosa übersetzt werden; so hielt man es jetzt auch mit der ‚Claudine‘. Im ‚Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes‘ kam nach der Aufführung die Enttäuschung mancher Zuschauer zum Ausdruck:

„Sehr selten wurde die Vorstellung eines Stückes mit so viel Spannung und Sehnsucht erwartet als diese. Das Stück und seine Vortrefflichkeit waren bekannt und anerkannt; ebenso war über die Schönheit der Musik nur eine Stimme, und da auf diese Art der erste Dichter der Deutschen mit dem ersten Komponisten Deutschlands vereinigt war, so erwarteten die zahlreichen Verehrer Goethes und Reichardts von der mimischen Darstellung einen vorzüglich schönen Effekt, und das feinere und gebildetere Publikum Berlins war daher an diesem Tage im Theater versammelt.

Man hatte die Verse, da die Schauspieler sie bekanntlich nicht sprechen können, in gelungene Prosa aufgelöst, aber das Ganze schlecht in Szene gesetzt. Weder Lucinde noch Rugantino waren imstande, ihre Rollen richtig aufzufassen, und begingen Verstöße über Verstöße. Nur die Unzelmann spielte gut, war aber in den letzten beiden Akten unwohl. Auch die Dekorationen waren mangelhaft."

Besseren Erfolg hatte ‚Jery und Bätely', das man am 30. März 1801 im Nationaltheater gab.

Aber diese Theatererfolge oder Mißerfolge besagten wenig gegen das beständige Weitertragen von Goethes Gedichten durch Reichardts Musik. Um 1800 hob ein Ungenannter in der eben erwähnten Zeitschrift hervor, wieviel Hinführung zu Goethe man diesem Tondichter schulde:

„Mit Dankbarkeit gestehen wir es, daß seine Musik uns manches kleine Gedicht von Goethe erst verständlich gemacht habe, daß durch seine Kompositionen es erst oft möglich gemacht wurde, das leise Angedeutete in den lyrischen Gedichten zu verstehen, und daß wir nie diese Kompositionen hören werden, ohne den Dichter zu bewundern, und nie die kleinen Gedichte Goethes lesen werden, ohne zu wünschen, daß Reichardt ihn uns in Töne übersetzen möge: ein solches absolutes Ganzes macht hier Text und Musik."

Reichardt war am Ende des Jahrhunderts der bekannteste Liederkomponist. Als ein eifriger Patriot in Gotha, Rudolph

Zacharias Becker, ein weltliches Gesangbuch für das Volk herausgab, das ‚Mildheimische Liederbuch‘, das dann eine sehr große Verbreitung fand, waren 67 der beigegebenen Melodien von Reichardt (auf ihn folgten Schulz mit 47, Hiller mit 32, Zelter war mit dreien vertreten, Mozart mit einer!) und auch die beiden Texte von Goethe, die Becker als volkstümlich anerkannte: ‚Das Veilchen‘ und ‚Mailied‘, erschienen in Reichardts Musik.*)

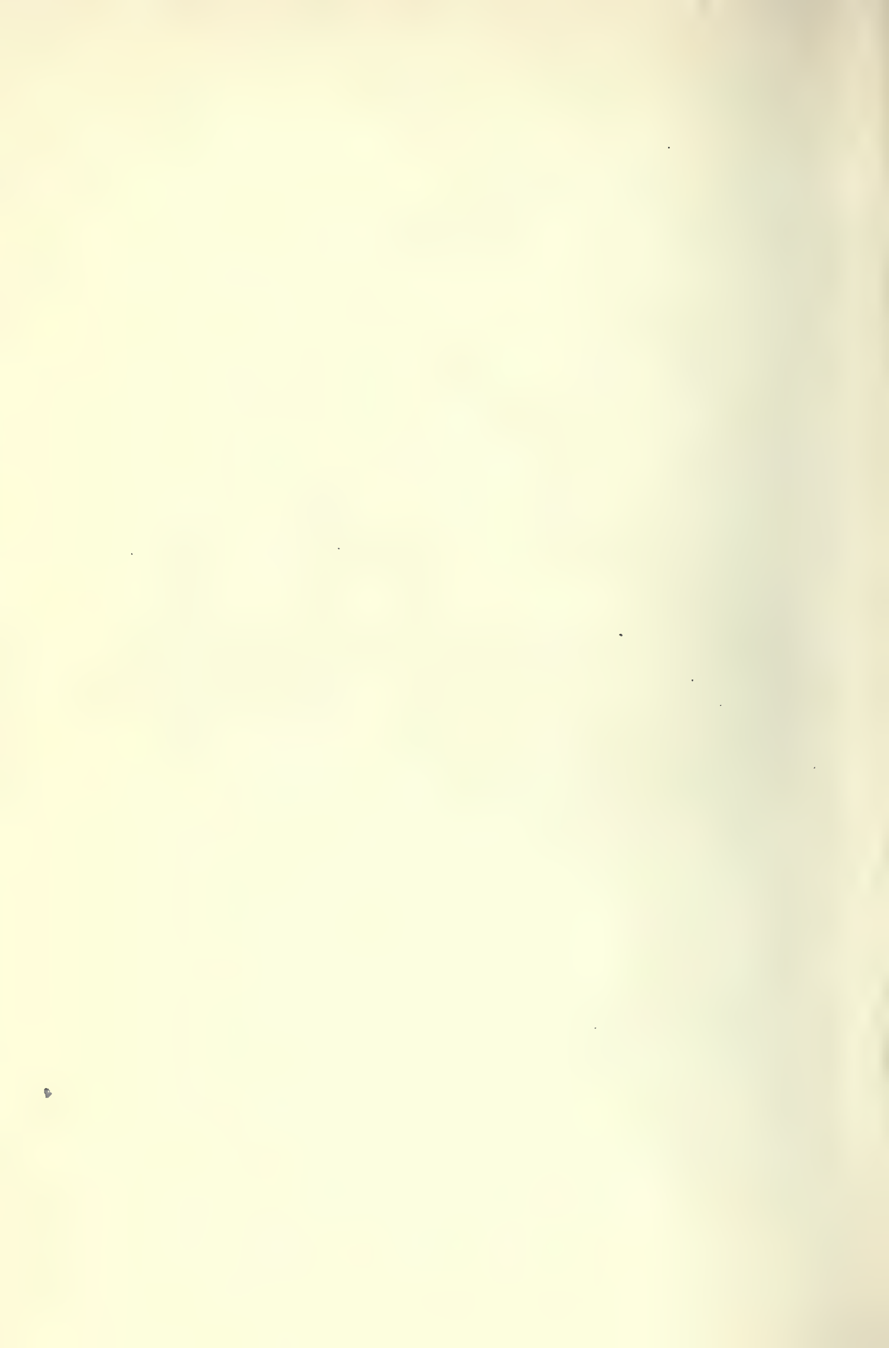
Die Streitstimmung vom Sommer 1796 hatte bei Goethe nicht lange angehalten. Daß sein und Schillers Angriff gegen Reichardt unrichtig gewesen war, konnte ihm nicht lange verborgen bleiben; auch ward er einigermaßen beschämt durch Reichardts andauerndes Vertrauen zu ihm und Reichardts andauernde Neigung zu seinen Werken. Als der junge dänisch-deutsche Naturforscher, Naturphilosoph und Dichter Henrich Steffens im April 1799 von Weimar nach Halle ging, trug ihm Goethe Grüße an Reichardt auf. In den ersten Tagen des neuen Jahrhunderts erkrankte Goethe auf den Tod; fast gegen alle Hoffnung genas er wieder; nun schrieb ihm Reichardt einen freudig-freundschaftlichen Brief. Goethe antwortete (am 5. Februar 1801) ebenso herzlich und mit einer bei ihm ganz ungewöhnlichen Ausführlichkeit.

„Nicht Jedermann zieht von seinen Reisen solchen Vorteil als ich von meiner kleinen Abwesenheit. Da ich von der nahfernen Grenze des Totenreichs zurückkehrte, begegneten mir gleich so viele Teilnehmende, welche mir die schmeichelhafte Überzeugung gaben, daß ich sonst nicht allein für mich, sondern auch für Andere gelebt hatte. Freunde und Bekannte nicht allein, sondern auch Fremde und Entfremdete, bezeigten mir ihr Wohlwollen. Und wie Kinder ohne

*) Diese Zahlen nach Friedländer, Das deutsche Lied I.



Reichardt



Haß geboren werden, wie das Glück der ersten Jahre darin besteht, daß in ihnen mehr die Neigung als die Abneigung herrscht, so sollte ich auch bei meinem Wiedereintritt in's Leben dieses Glücks teilhaft werden: mit aufgehobenem Widerwillen eine neue Bahn anzutreten.

Wie angenehm mir Ihr Brief in diesem Sinne war, sagen Sie sich selbst mit der Herzlichkeit, mit der er geschrieben ist. Ein altes, gegründetes Verhältnis wie das unsrige konnte nur wie Blutsfreundschaften durch unnatürliche Ereignisse gestört werden. Um so erfreulicher ist es, wenn Natur und Überzeugung es wieder herstellt."

Goethe erzählte nun dem zurückgekehrten Freunde von seiner Krankheit und Genesung.

„Das erste höhere Bedürfnis, was ich nach meiner Krankheit empfand, war nach Musik, das man denn auch, so gut es die Umstände erlaubten, zu befriedigen suchte. Senden Sie mir doch ja Ihre neuesten Kompositionen! Ich will mir und einigen Freunden damit einen Festabend machen . . . .

Nehmen Sie wiederholten Dank für Ihre Annäherung in diesem Zeitpunkt!"

Reichardt war nun in alter Weise gefällig; es wurden auch wieder Briefe und Besuche ausgetauscht. Als der ‚Jon' von August Wilhelm Schlegel für die weimarische Bühne vorbereitet wurde, erwartete Goethe nicht von Zelter, sondern von Reichardt die bessere Komposition eines darin vorkommenden Gesanges.

„Hätten Sie wohl Zeit und Lust, beikommenden Hymnus zu komponieren? . . . Ich sollte glauben, wenn dieser Gesang bloß für Stimme und Pianoforte behandelt würde, so sollte es ganz zweckmäßig sein. Können Sie mir die Komposition innerhalb der nächsten drei Wochen schicken, so geschieht mir eine Gefälligkeit. Dlle. Jagemann wird ihn singen, deren Talent Sie kennen."

Ein andermal, als Reichardt nach Weimar kommen wollte, freute sich Goethe in der Hoffnung „eines reichen und tiefen musikalischen Genusses, der mir lange nicht geworden ist."

Am 22. Mai 1802 ließ sich Goethe von Lauchstädt, wo er den Neubau des Theaters besichtigte, nach Giebichenstein zu Reichardt fahren; zwei Tage blieb er dort, und als er dann am 27. von Lauchstädt nach Weimar zurückkehrte, saß Reichardt mit im Wagen. Vier Tage blieb der Komponist nun in Goethes nächster Nähe: die Freundschaft war vor aller Welt wiederhergestellt. Als dann am 26. Juni das neue Theater zu Lauchstädt eingeweiht wurde (Goethes ‚Was wir bringen' und Mozarts ‚Titus' wurden gegeben), saß Reichardt unter den Gästen dieses festlichen Abends neben Friedrich August Wolf, August Wilhelm Schlegel, Schelling und Hegel. Am 1. Juli kam er schon wieder zum Besuch nach Lauchstädt und brachte seine Familie mit, und vom 17. bis 20. Juli schlug dann Goethe sein Quartier bei dem wiedergewonnenen Freunde auf. Und schon im Mai des nächsten Jahres bezog er seine Zimmer dort wieder auf vier Tage.

„Die Nähe von Giebichenstein lockte zu Besuchen bei dem gastfreien Reichardt. Eine würdige Frau, anmutige schöne Töchter, sämtlich vereint, bildeten in einem romantisch-ländlichen Aufenthalte einen höchst gefälligen Familienkreis, in welchem sich bedeutende Männer aus der Nähe und Ferne kürzere oder längere Zeit gar wohl gefielen und glückliche Verbindungen für das Leben anknüpften.*)

Auch darf nicht übergangen werden, daß ich die Melodien, welche Reichardt meinen Liedern am frühesten vergönnt, von der wohlklingenden Stimme seiner ältesten Tochter [Luise] gefühlvoll vortragen hörte."

Goethe war jetzt innerlich so sehr mit Reichardt ausgesöhnt, daß er sogar die politischen Schriften des immer

*) ‚Annalen' über 1803 — Reichardts zweite Frau war eine Tochter des angesehenen Hamburger Pastors Alberti. Ein Schwager von ihm war Ludwig Tieck; zu seinen Schwiegersöhnen gehörten Steffens und Karl v. Raumer.

noch politisierenden Kapellmeisters mit guter Laune las und sie öffentlich besprechen konnte. Von den ‚Vertrauten Briefen aus Paris‘ meinte er über den ungenannten, ihm wohlbekannten Verfasser: „Da er seine Bemerkungen mit Kühnheit auszusprechen wagt, so haben seine Mitteilungen meistens einen hohen Grad von Interesse.“ Vor sechs Jahren hatte eben diese Kühnheit Reichardts den Zorn Goethes so sehr erregt!

* * *

Gegen Reichardt wie gegen Zelter klagte Goethe über die musikalische Dürre in Weimar, und Schiller behauptete sogar: „Hier leben wir in einem wahren Mangel alles Kunstgenusses.“ *) Es sind die Jahre, die als die goldene Zeit Weimars gelten! Die Jahre, wo Goethe und Schiller das Hoftheater regierten, das doch auch als Opernhaus gedacht war.

Es fehlte in Weimar nicht an Musikanten, aber ein Meister erhob sich nicht unter ihnen, die vorhandenen Kräfte zu sammeln, anzufeuern, zu beherrschen. Und es fand sich auch kein Musiker, der sich Goethes Achtung und Freundschaft genugsam erwerben und dadurch seine Liebe für das weimarische Musiktreiben erwecken konnte. Am Hofe der alten Herzogin Amalie wurde immer noch fleißig musiziert, aber gerade an diesem Hofe wäre Goethe einigen Hofverwandten und Gästen begegnet, die er nicht leiden mochte und die ihm nicht zuneigten. Es war früher einmal der Gedanke aufgetaucht und Goethen vorgelegt worden: der Herzogin-Mutter eine Art Oberleitung oder Oberaufsicht über alles Musikwesen in Weimar zu übertragen; dieser Gedanke Herders und Einsiedels hatte keine Folgen gehabt, aber weil die Musik

*) An Zelter, 16. Januar 1804.

als Lieblingskunst am ‚verwitweten Hofe' gepflegt wurde, stellten sich der Herzog und auch Goethe vielleicht weniger eifrig die Aufgabe, auch ihrerseits für Opern und Konzerte zu sorgen. Herzogin Amalie aber war zufrieden, wenn ihr einzelne Berufsmusiker und Dilettanten, die ihr auch als Menschen angenehm waren, schön vorspielten, wenn berühmte auswärtige Virtuosen bei ihr einkehrten und wenn sie jungen, aufstrebenden Talenten behilflich sein konnte. An liebenswürdigen Einzelheiten fehlte es also auf musikalischem Gebiete damals in Weimar nicht, aber für das Große und Ganze sorgte Niemand. Die Konzerte im Hoftheater blieben Seltenheiten, wurden nicht zur Einrichtung. Ein paarmal wurden noch Oratorien aufgeführt: Ostern 1797 Haydns ‚Sieben Worte Jesu', Ostern 1798 Grauns ‚Tod Jesu', zur Eröffnung des neuen Jahrhunderts am 1. Januar 1801 Haydns ‚Schöpfung'; dann folgte gar eine Pause bis Ostern 1809, wo Grauns Werk wieder aufgenommen wurde. Auch Virtuosen-Konzerte, die den Abend füllten, blieben selten: die Gebrüder Pixis aus Mannheim gaben im Mai 1800 ein Vokal- und Instrumental-Konzert, und im Februar 1801 durfte sich der erste Geiger Franz Eck vorstellen.*) Etwas häufiger kamen die Solovorträge zum Ausfüllen eines Theaterabends vor: Destouches spielte eine Harmonie-Musik oder ein Klarinetten-Konzert oder Ehlers sang Arietten zur Gitarre.

Auch von geistlicher Seite kam keine Hilfe. Herder war ein Verehrer von Händel, Gluck und Mozart, er wünschte

*) Franz Eck, 1774 bis 1804, Violinist in der Münchener Hofkapelle, 1801 Sologeiger in der Hofkapelle zu St. Petersburg. — Friedrich Wilhelm Pixis (1786 bis 1842) war Geiger, Johann Peter Pixis (1788 bis 1874) Pianist, Söhne eines namhaften Organisten.



Musikzimmer im Wittums-Palais
Aufnahme von L. Held



herzlich eine Erhöhung und Bereicherung der Kirchenmusik, aber Herder stieß überall auf zähen Widerstand, wo er etwas erstrebte. „Dreimal war während seines Aufenthaltes zu Weimar die Kantorstelle in Weimar erledigt worden; es hatten sich dazu sehr geschickte Männer gemeldet, aber sein votum informativum, das er als Generalsuperintendent zu geben hatte, wurde von den Wählenden nicht berücksichtigt, indem sie, wie sie sich einmal schriftlich gegen ihn äußerten, die Freiheit ihrer Wahl dadurch beschränkt glaubten.“ *) Nur mittelmäßige Leute bekamen jetzt diese Ämter; Goethe erwähnte nur

*) An der Stadtkirche dienten als Kantoren J. S. Brunner (schon früher genannt); von 1778 an Joh. Christ. Liebeskind (bis 1787); von 1789 an Joh. Matth. Rempt. Er starb 1802, erst 1807 trat ein Nachfolger ein: Christ. Wilh. Kästner. 1823 ist Joh. Anton Hisbach im Amt, ebenso 1827, dagegen 1830: Christ. Moritz Sänger.

Organisten an der gleichen Kirche J. S. Maul (1769—1788). Joh. Fr. Adam Eilenstein (noch 1830 am Leben, hatte aber schon 1819 einen Substituten: Gottlob Töpfer, der sein Nachfolger wurde; Eilenstein war ein Branntweinsüffel, im Alter ganz unzuverlässig.)

Stadtmusikus: seit 1773 Joh. Barth. Eberwein, von 1816 an Friedr. Aghte.

Musikdirektor: 1818 bis 1829 Karl Eberwein; nach ihm August Ferdinand Häser.

An der Hofkirche Kantor: J. Chr. Rudolph 1769 im Amt, verm. 1802 gest.; Vakanz bis 1810; danach Karl Hergt. Organist: Ernst Wilhelm Wolf bis 1792; danach ist der Kantor auch Organist.

An der Jakobskirche Kantor: Vakanz 1773 bis 1779; danach wird die Stelle von J. Val. Göckingk und Joh. Dan. Sondhaußen versehen, von 1788—1830 wieder Vakanz. Organist: bis 1794 Joh. Aug. Werner.

Danach Vakanz oder Seminaristen als Stellverseher.

einen von ihnen, als er 1795 über das weimarische geistige Leben einen Vortrag hielt: Johann Mathias Remde (Rempt) und glitt auch über ihn mit einem leeren Satze hinweg: „Bei der Vokalmusik ist die Bemühung unseres Kantors Remde nicht zu verkennen.“ *)

Herder hätte gern Kirchenkonzerte für jeden Sonntag im Jahre eingeführt; er verfaßte eine Anzahl Texte — aber wo war der Komponist, sie zu vollenden? Nur seine Osterkantate hatte Wolf in Musik gesetzt.**)

Auch über der Hof- und Theaterkapelle waltete kein glücklicher Stern.

Ernst Wilhelm Wolf war 1792 gestorben, nachdem er die letzten vier Jahre mit gesundem Körper als Geistesschwacher herumgegangen war. Goethes Plan, seinen Freund Kayser als Nachfolger einzuführen, war mißlungen, und Goethe mußte nachträglich darüber froh sein, denn Kayser entwickelte sich jetzt in Zürich zum einsamen Bücherwurm und Sonderling, der auch in dieser selbstgewählten zweiten Heimat nie in die Leitung des musikalischen Wesens eingriff, sondern bescheiden im Orchester die Bratsche spielte, wenn einmal ein großes Konzert die Freunde der Tonkunst versammelte. Reichardt empfahl nach Wolfs Tode seinen Freund Kunzen zum weimarischen Musikdirektor; man ging auf diese Anregung nicht ein, und da Kunzen auch sonst im Reiche nicht das rechte Amt fand, wanderte er, wie Schulz vor ihm, nach Kopenhagen, und seine Liederkunst kam nun der jungen dänischen Literatur zugute. Auch kein Anderer ward aus der Ferne herangezogen,

*) Vortrag in der Freitagsgesellschaft: Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Tätigkeit. 1795.

**) Karoline Herders Bericht über das Leben ihres Gatten.

und so blieben denn Kranz*) und Göpfert die besten Musiker in Weimar. Kranz hatte von Anfang an die Leitung der Musik im Hoftheater; der Titel ‚Kapellmeister' ward ihm erst 1799 verliehen. Göpfert war erster Konzertmeister; im Solo- und Konzertspiel nahm er ab, weil es ihm selten übertragen wurde; im Vorgeigen konnte er noch für vier Mann gelten.**) Erst als er starb, 1798, ward ein Auswärtiger, der einigen Namen hatte, berufen: Destouches.***)

Wo die Meister nicht sehr hervortreten, fällt um so mehr Licht auf die Gehilfen oder die Gehilfinnen. Wir erinnern uns, daß Korona Schröter auch in der Musik dem Dichter Goethe mehr bedeutete als der Herr Kapellmeister Wolf. Korona lebte noch bis 1802; sie bildete junge Schauspielerinnen aus, malte, stickte, und weil ein Frauenherz doch nicht ohne Mannesliebe sein kann, hatte sie, die alte Jungfer, einen heimlichen Seelenbund mit dem alten Junggesellen Friedrich v. Einsiedel. Sie erschien immer weniger in Gesellschaften, mehr und mehr lebte sie abseits, in der Stille, namentlich auch von Goethe fern. „Ihre schöne Gestalt, ihr munterer Geist erhielten sich noch lange Jahre," urteilte Goethe später;†) „sie hätte wohl noch

---

*) Johann Friedrich Kranz, 1754 in Weimar geboren, 1778 fürstlicher Hofmusikus, 1781 bis 1789 auf Studienreisen, 1789 zweiter Konzertmeister der Hofkapelle und Kapellmeister bei Bellomos Theater, 1792 Operndirigent am Hoftheater, 1799 Kapellmeister bis 1803. Starb 1807 als Hofkapellmeister in Stuttgart.

**) Gerbers Lexikon, zweite Auflage.

***) Franz Seraph Destouches, 1772 oder 1774 in München geboren, 1787 Schüler von Haydn, Klavier-Virtuose, von 1791 an Opern-Komponist. Musikdirektor in Erlangen, Ostern 1799 mit 400 Talern Gehalt als erster Konzertmeister in Weimar angestellt.

†) In den Annalen über 1802.

länger in der Nähe einer Welt bleiben sollen, aus der sie sich zurückgezogen hatte."

Es fehlt nie an jungen Frauenzimmern, die das Publikum durch Schönheit und Talente erlaben mögen. In den ersten neunziger Jahren trat Luise v. Rudorff*) auf der weimarischen Bühne auf: blutjung, mit einer herrlichen Stimme begabt. Herzogin Amalie gewann das Kind lieb, zog sie als Kammersängerin in ihre Nähe; aber im Jahre 1798 hielt es der alte Major v. Knebel, Goethes weimarischer „Urfreund", für geraten, die hübsche Sängerin unter seinen männlichen Schutz zu nehmen; der Vierundfünfzigjährige heiratete die Siebzehnjährige, und Luise sang ihre Arien jetzt in den Wäldern von Ilmenau.

Unterdessen war schon eine noch brauchbarere Nachfolgerin herangewachsen. Die ältere Tochter des gelehrten Christoph Joseph Jagemann, der der Herzogin Amalie als Bibliothekar und italienischer Sprachmeister diente, zeigte von früh auf großes Talent für Gesang und Theaterspiel; die alte Fürstin bemerkte es und schickte die Karoline auf ihre Kosten zur Ausbildung

*) Das „v." ist bestritten worden. Tatsächlich wurde sie bürgerlich geboren, aber ihr Vater ward 1786 als preußischer Rittmeister geadelt; die Mutter, die den Gatten offenbar verlassen hatte, war von Geburt adlig. Wer damals die Bühne betrat, ließ das Adelsprädikat weg; einer der bekanntesten Schauspieler Goethes, Heinrich Becker, war in Wahrheit ein Herr v. Blumenthal. August v. Zieten, ein Enkel des berühmten Generals, hieß als weimarischer Schauspieler „Liberati". Die Mutter des Komponisten Karl Maria v. Weber, die von Geburt und durch die Ehe adlig war, nannte sich, als sie 1794 in Weimar kurze Zeit Sängerin war, „Madame Weber". Also darf man sich nicht wundern, daß „die Rudorff" nicht als „Fräulein" tituliert wurde.

nach Mannheim, an die beste Bühne im Reiche. Nach vier Jahren, 1797, kehrte das Mädchen nach Weimar zurück und stellte sich zum ersten Male als Oberon in der gleichnamigen Oper von Wranitzky ihren Landsleuten vor. Sie gefiel allgemein, galt mit einem Schlage für die beste Sängerin und Schauspielerin in Weimar, und überdies war sie sehr schön. Der Herzog verliebte sich in sie; nach einiger Zeit gab sie seinem Verlangen nach, seine Nebengattin zu werden, und zwar, wie glaubhaft berichtet wird, erst, nachdem die rechtmäßige Gemahlin dies Begehren unterstützt hatte.

In früherer Zeit waren an den kleinen Höfen Kammerdiener und Kammerfrauen zugleich Mitglieder der fürstlichen Kapelle gewesen; jetzt ward in Weimar die Einrichtung getroffen, daß die Nebenfrau des Herzogs, die ihm Kinder auferzog, zugleich Schauspielerin und Sängerin blieb. Es war eine sparsame Einrichtung, aber sie brachte abwechselnd die Jagemann, den Herzog, die Herzogin, die Kollegen und Kolleginnen vom Theater, die vorgesetzten Regisseure und Kapellmeister und namentlich auch den Oberdirektor Goethe in schiefe und verdrießliche Lagen; nur das klatschfreudige Publikum ward durch diese Ämterverbindung gut bedient. Goethe schwieg und fügte sich in dies schwierige Verhältnis: die nötige Resignation zum Fürstendiener und Theaterdirektor hatte er sich längst angeeignet. Da die Jagemann in der Musik Anspruch machen konnte, kundiger zu sein als ihr Vorgesetzter, so hatte er nun noch einen Grund mehr, sich dem Schauspiele viel mehr als der Oper zuzuwenden.

Es kamen bald ärgerliche Szenen zwischen der Jagemann und den übrigen Gliedern der Theatergesellschaft vor; sie hatte einen wesentlich günstigeren Vertrag als die Andern

und nahm sich darüber hinaus viel heraus. Besonders vertrug sie sich bald nicht mehr mit dem Kapellmeister Kranz. Im März 1801, als ‚Don Juan' neu einstudiert wurde, kam es schon in der Probe zwischen der Jagemann, die die Donna Anna sang, und dem Dirigenten zum Streit über die Tempi. Kranz gab nicht nach; bei der Aufführung taktierte er, wie er es für richtig hielt. Die Donna Anna versuchte ebenso hartnäckig ihre Auffassung beizubehalten, sie konnte gegen das Orchester und die Kollegen nicht aufkommen — sie vermochte nicht weiter zu singen. Goethe ward sehr zornig, er sah in dem Kapellmeister den Unheilstifter; das Publikum dagegen war entzückt, daß der Favoritin endlich von Einem, der den Nacken steif hielt, eine Niederlage bereitet worden war. Ein Brief von Karl v. Stein, Charlottens älterem Sohn, an seinen Bruder Fritz zeigt uns die Lage, wie sie das Publikum sah:

„Die Jagemann hat sich mit dem Kranz entzweit, weil er in der Oper nicht nach dem vorgeschriebenen Takt spielen soll, sondern nach ihrer Stimme. Dies scheint für das ganze Orchester etwas viel verlangt zu sein, doch hat Goethe dem Kranz bis zur Zurückkunft des Herzogs die Direktion des Orchesters untersagt, worüber denn jetzt die Operetten nicht reussieren. Bei dem Gelächter, was in dieser Unordnung geschah, hat sich Goethe so echauffiert, daß er laut aus seiner Loge dem Publiko Stillschweigen geboten. Man hat aber doch gelacht!

Die Jagemann hat an der Löwenstern [einer reichen livländischen Dame, die einige Jahre in Weimar wohnte] eine starke Partie für sich, und Kranz das Publikum. Um den ‚Oberon' [die schon erwähnte, sehr beliebte Oper von Wranitzky] vorzustellen, hat man ihn also ersucht, sein Amt ferner zu verwalten; aber er hat deklariert, da man ihm einmal seine Funktion untersagt, so erwarte er erst hierüber den Ausspruch des Herzogs, der noch in Berlin ist. Die Jagemann surpassierte sich den Abend; hingegen alle andern

Acteurs ohne Ausnahme sangen so schlecht als möglich, was diesmal den Beifall des Publikums hatte, weil man es für Verdruß über den abwesenden Kranz auslegte".

Goethe blieb noch lange gegen Kranz erbittert, denn Dieser wollte sein Unrecht keineswegs einsehen, sondern beschwerte sich noch beim Hofmarschall-Amt und verlangte eine Art Urteil; als es ausblieb, fragte er an: ob seine Sache etwa vergessen werden solle? Darauf schrieb Goethe: wenn er sich unterstehe, diese kecke Frage auch an die Theater-Kommission zu richten, „so will ich ihm den Kopf waschen, daß er zeitlebens an mich denken wird". Schließlich entschied der Herzog den unerquicklichen Streit dahin, daß Kranz nur in denjenigen Opern dirigieren solle, in denen Dlle. Jagemann nicht beschäftigt war.

Destouches war der Dlle. Jagemann genehmer. Er veranstaltete um diese Zeit auch die Liebhaber-Konzerte im Stadthause und suchte für gute Musik, z. B. Mozarts ‚Requiem', Stimmung zu machen.*)

Im Sommer 1802 starb der alte Kantor Remde; als Bewerber um das Kantorat und damit um die sechste Stelle

*) Wie damals solche Konzerte zustande kamen und wie sehr man noch im Zeitalter der Volkskunst lebte, zeigt uns eine Konzertansage im Wochenblättchen:

„Am nächsten Dienstag, den 14. d. M., abends 6 Uhr, wird das dritte Liebhaber-Konzert gegeben werden, weshalb diejenigen Freunde desselben, welche an der Ausführung teilnehmen und ein Instrument dabei spielen wollen, hierdurch zugleich ersucht werden, am Montag vorher, vormittags 9 Uhr, auf dem Stadthause im Saale sich gefälligst einzufinden und der Probe beizuwohnen. Destouches, Konzertmeister."

am Gymnasium, meldete sich Destouches; er fand sogleich mächtige Fürsprecher.

Herder, der Generalsuperintendent, war empört, als ihm diese Nachricht wurde: Das war eine neue Unverschämtheit der Kunstanbeter gegen Schule und Kirche! Die „schönen Geister“ in Weimar hatten von jeher wenig Sinn für diese ehrwürdigen Einrichtungen; sie maßen ihrer Schaubühne oder ihrer neuen Kantischen Philosophie größeren Wert bei, wenigstens für die feinere Menschenklasse, und um das niedere Volk kümmerten sie sich nicht. Der Herzog und seine Räte hielten es nicht viel anders. Im Theater ging es zuweilen wie in der Kirche her — Schiller wollte ja sogar eine Kommunion auf die Bühne bringen — und in der Kirche nahm man sich dagegen das Theater manchmal zum Vorbild. Einige Geistliche predigten bereits über Dichtertexte oder flochten sie reichlich ein; sie beteten das Vaterunser in poetischen Bearbeitungen, verbesserten die Kirchenlieder nach neuestem Geschmacke; die Organisten spielten Ouvertüren und Gesänge aus neuen Opern; es kamen Kirchengesänge auf nach Mozarts Melodien: „In diesen heiligen Hallen“ und „Im Arm der Freundschaft weilen“, und Opernsänger wurden herangezogen, um dem Gottesdienst mehr Schönheit zu verleihen. In etlichen Landkirchen, klagte Herder, habe er bei kirchlichen Festen so lustige Opern-Arien vernommen, daß man erwarten mußte, die christliche Gemeinde würde dazu tanzen. In den Nachbarländern, im Erfurtischen, Gothaischen, Altenburgischen und Kursächsischen werde noch auf wirkliche Kirchenmusik gehalten, dem Fürstentum Weimar mache man dagegen auswärts den Vorwurf, daß es schlechte Orgelspieler habe, und auch im Lande selbst klagten die Gemeinden, daß das Feierliche ihres

Kirchengesangs dahin sei, indem ihre Kantoren kaum Lust hätten, die Melodie ordentlich zu führen.

Einen beständigen Verdruß vom Theater aus hatte Herder aber auch als Ephorus der Schulen. Schon unter Bellomo hatte man angefangen, einige Seminaristen zur Aushilfe bei größeren Opern oder Schauspielen heranzuziehen. Als dann das Theater dem Hofamt unterstellt wurde, betrachtete man die Bildung des Chors aus Seminaristen und Gymnasiasten als selbstverständlich, denn zu einem eigenen Theaterchor reichten die schmalen Mittel nicht. Die Schüler, die hierfür gewählt wurden, konnten den Verdienst wohl brauchen; sie bekamen sechs oder acht Groschen für jede Aufführung, je nachdem die Oper neu oder schon gegeben war; aber der Unterricht litt darunter, daß diese Choristen häufig, auch vormittags und oft plötzlich, zu Übungen in's Theater gerufen wurden. Die Jünglinge wurden allzufrüh mit dem Leben und den Komödianten bekannt, von den Schulstudien abgelenkt; gelegentlich verfielen sie auch dem Spotte der Zuschauer, da sie sich zuweilen auf der Bühne ungeschickt benahmen. Wenn Herder die Schulklassen halb leer fand, zuckten die Magister die Achseln: die Schüler seien im Theater. Auch sonst vernahm er viele unerfreuliche Einzelheiten.

Dies Unheil wollte man durch Herrn Destouches offenbar auf die Spitze treiben. Das Kantorat war ein geistliches Amt; der Kantor sang die Toten zu Grabe und verwaltete den Kirchengesang: Destouches, der hier einer lutherischen Gemeinde als Kleriker zugeteilt werden sollte, war aber Katholik! Seine Gönner erwiderten auf diesen Einwurf: die kirchlichen Verrichtungen könne dann ja ein Anderer besorgen, Destouches solle nur Musiklehrer am Gymnasium sein.

Man wollte ihm nämlich das Gehalt dieser Stelle verschaffen, weil er mit den vierhundert Talern vom Theater nicht auskam; aber man wollte ihm, dem Theaterkapellmeister, namentlich auch eine größere Macht über die Schüler geben, die man zu Choristen brauchte.

Herder kämpfte heftig gegen den Plan und verlangte im Gegenteil die Aufhebung des Schüler-Theaterchors. Dieses Herleihen der Schüler sei zuerst auf Bitten geschehen; danach sei es Forderung und schließlich Anmaßung geworden. Es sei aber ein heilloser Weg, wenn man die Jünglinge über die Komödie hinweg zum Pfarramt oder Landschulamt führe.

Der Herzog forderte jetzt ein schriftliches Gutachten der Theaterkommission, und Goethe erklärte (Ende November 1802): ohne Mitwirkung des Schülerchors sei die Aufführung von Opern nicht möglich, deshalb müsse er auch bei dem Wunsche verharren, daß der gleiche Musikmeister an beiden Orten angestellt sei.

„Wird der künftige musikalische Unterricht bei hiesigem Gymnasio dergestalt eingeleitet, daß für ein tüchtiges Fundament gesorgt ist, werden bei geistlichen Handlungen solche Stücke aufgeführt, die aus dem wahren Charakter einer Kirchenmusik nicht heraustreten, so wird es den jungen Leuten in der Folge weder an Geschick, noch Geschmack fehlen, diesen Teil ihrer Pflichten zu erfüllen.

Von Seiten des Theaters hat man gegenwärtig schon die Einrichtung getroffen, daß die Proben von Elf bis Zwölf und abends von vier Uhr an gehalten werden. Auch wird hierin zu beiderseitiger Zufriedenheit vollkommene Ordnung bestehen können, wenn der Konzertmeister Destouches die dortigen Verhältnisse kennt und seine Incumbenzen zu vereinigen sucht. Außer allen Zweifel scheint es gesetzt zu sein, daß schon dadurch viel Zeit und Mühe erspart wird, wenn ein Lehrer mit seinen Schülern etwas unternimmt, die er

kennt, die seine Methode gewöhnt sind und die er auf mehr als eine Weise zu üben verpflichtet ist."

Goethe suchte seinen notgedrungenen Kampf gegen den ehemaligen Freund zu mildern, indem er anheim gab, nur vorläufig, nur versuchsweise, den Theatermann zum Gymnasiallehrer zu machen „und von der Erfahrung zu erwarten, inwiefern die konkurrierenden und hie und da vielleicht streitenden Interessen vereinigt werden könnten". Aber Herder litt doch bitter unter seiner persönlichen Niederlage und unter der Schmach, daß ernste Erziehungsanstalten dem Komödienhause dienstbar blieben. Und Destouches bewährte sich als Lehrer nur schlecht; er hatte keinen Eifer und kein Geschick für dieses Amt; auf Verlangen des Gymnasialdirektors Böttiger trat sehr bald eine Änderung ein.

Kapellmeister Kranz hatte 1803 Gelegenheit, sein verdrießliches weimarisches Amt gegen ein besseres in Stuttgart zu vertauschen: er ward dort Hofkapellmeister und somit ein Nachfolger von Jomelli und Zumsteeg. Seinen Posten in Weimar nahm nun Destouches ein. Ein höheres Ansehen verlieh auch er diesem Amte nicht. Goethe stellte ihn in eine Reihe mit den Regisseuren und Diese hatten sozusagen auch nur Unteroffiziersrang. Und doch war der Kapellmeister von Amts wegen Komponist. Destouches verfaßte die Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken zu den klassischen Stücken, die in Weimar auf die Bühne kamen: ‚Wallenstein', ‚Braut von Messina', ‚Jungfrau von Orleans', ‚Turandot', ‚Wilhelm Tell', auch zu andern Theaterstücken, die damals Geltung hatten; von sich aus setzte er nach wie vor Opern und Klavierstücke. Aber wir erinnern uns: wenn sie etwas recht Gutes

brauchten, wandten sich Schiller und Goethe immer an die Auswärtigen.*)

* * *

Weder der Anführer und die Mitglieder der Kapelle, noch die Sänger und Sängerinnen reichten zu einer würdigen Aufführung von ernsten Opern aus. Das allgemeine Urteil in den Städten, wo die Gesellschaft Gastspiele gab, ging dahin, daß sie auch mit den leichteren Spielopern und Singspielen keinen Staat machen könne. Etwas Höheres als Vergnügen erwartete man in Weimar von der Oper nicht. Im Januar 1800 wurde Goethen ein Bassist Hübsch angeboten: „so oft er singt, wird Ihr Haus so voll sein, wie bei Iffland". Goethe ließ sich nach dem Manne erkundigen und erfuhr, daß er eine sehr schöne Stimme habe, sich aber für komische Rollen nicht eigne. „Ist Herr Hübsch kein komischer Sänger", so entschied Goethe nun, „so wird er hier sein Glück nicht machen, denn das hiesige Publikum sieht mehr auf die Possen als auf den Gesang . . . Meine Stimme wäre: ihn abzuweisen, wenn er kein komischer Sänger ist".

Man gab, so gut es gehen wollte, die beliebten Opern von Mozart: ‚Don Juan', ‚Zauberflöte', ‚Entführung aus dem Serail', ‚Hochzeit des Figaro', ‚So sind sie alle' ‚Titus'. Man wagte sich (1800) auch an Glucks ‚Iphigenia auf Tauris' an Salieris ‚Tarare', und an ‚Paërs ‚Camilla'. Cherubinis ‚Wasserträger' wurde 1803 aufgenommen; Goethe schätzte dies Werk sehr, weil hier endlich einmal der Text so trefflich war,

*) Eine berühmte Melodie wird von Einigen mit Destouches' Namen versehen: „Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!" Sie rührt jedoch von Dr. Christian Jakob Zahn in Hirsau her; Destouches wird sie nur für das Theaterorchester bearbeitet haben.

daß man ihn auch ohne Musik hätte geben dürfen.*) 1804 und 1805 erschienen die ersten Stücke von Méhul und Boieldieu; 1805 und 1806 setzten auch die Liederspiele ein, die das Publikum sehr erfreuten: ‚Frohsinn und Schwärmerei', Text von Herklots, Musik von Himmel, und ‚Fanchon oder das Leiermädchen', Text von Kotzebue, Musik wieder von Himmel. Auch Kapellmeister Destouches schuf rasch ein solches Liederspiel: ‚Das Mißverständnis'. Beliebt war auch ‚Die Saalnixe', ein Volksmärchen mit Gesang, von Vulpius nach Henslers ‚Donauweibchen' zurechtgemacht; Musik von Kauer, Immer wieder erschienen die beliebten alten Singspiele von Paesiello, Cimarosa, Martini, Monsigny, Dalayrac, Gretry und Dittersdorff.**) Die Trällerstückchen fanden und behielten

*) Zu Eckermann, 9. Oktober 1828.

**) Auf S. 192 und 202 sind die bis 1796 aufgeführten Opern und Singspiele genannt.

1797 kamen hinzu: Mozart, So sind sie alle — Hofmeister, Telemach — Weigl, Das Petermännchen — Winter, Das unterbrochene Opferfest — Paesiello, Die Müllerin.

1798: Weigl, Die Prinzessin von Amalfi — Cimarosa (und Mozart), Die bestrafte Eifersucht — Benda, Pygmalion (nach Rousseau) — Fleischmann, Die Geisterinsel (von Gotter). — Kauer, Willibald und Elmire.

1799: Salieri, Palmira, Prinzessin von Persien — Martini, Die Eigensinnige — Paesiello, Der Barbier von Sevilla. — Kuntzen, Das Fest der Winzer — Mozart, Titus.

1800: Salieri, Tarare — Della Maria, Der Gefangene — Gluck, Iphigenie in Tauris.

1801: Schenk, Der Dorfbarbier — Desaides, Töffel und Dortchen — Gaveaux, Der kleine Matrose.

1802: Paer, Camilla — Dalayrac, Adolf und Clara — Kauer. Die Saalnixe.

immer ihre Freunde; manches Liedchen, manches geflügelte Wort ging von ihnen aus in's Publikum. Goethe selber zitierte gerade aus diesen leichten, lustigen Werkchen gern. „Ja, so sind die Herren vom Stande / Ich bin auch zuweilen so", sagte er manchmal nach der ‚Heimlichen Heirat', die er sehr gern hatte, und eben daraus nahm er die Frage: „Meint ihr denn, daß die Barone / Freien so wie die Plebejer?" Wenn ihm aber eine Schauspielerin mit Kleider-Wünschen nahte, so scherzte er nach den ‚Theatralischen Abenteuern': „Atlaskleider muß ich haben / Mit der schönsten Stickerei", und aus demselben Stückchen sagte er dem Impresario nach: „In die Logen tret' ich höflich / Grüße Diesen, grüße Jenen".

Solche Scherze waren freilich nicht der einzige Erwerb aus diesen Stücken. Goethe hatte jetzt viele briefliche und mündliche Gespräche mit Schiller und dadurch kam er tiefer in die Kunstfachgrübeleien, als sonst seine Art war. „Gestern haben wir eine neue Oper gehört", schrieb er diesem Freunde nach der Aufführung der ‚Bestraften Eifersucht'.

„Cimarosa zeigt sich in dieser Komposition als einen vollendeten Meister. Der Text ist nach italienischer Manier, und ich habe dabei die Bemerkung gemacht: wie es möglich wird, daß das Alberne, ja das Absurde sich mit der höchsten ästhetischen Herrlichkeit der Musik so glücklich verbindet. Es geschieht Dieses allein durch den Humor, denn dieser, selbst ohne poetisch zu sein, ist eine Art von Poesie und erhebt uns seiner Natur nach über den Gegenstand.

1803: Süßmeyer, Soliman der Zweite — Cherubini, Wasserträger.

1804: Monsigny, Der Deserteur — Méhul, Je toller, je besser — Reichardt, Jery und Bätely — Paer, Der lustige Schuster — Zumsteeg, Elbondokani.

1805: Boieldieu, Tante Aurore — Himmel, Frohsinn und Schwärmerei — Méhul, Der Schatzgräber — Destouches, Das Mißverständnis — Himmel, Fanchon — Cherubini, Lodoiska.

Dafür hat der Deutsche so selten Sinn, weil ihn seine Philisterhaftigkeit jede Albernheit nur ästimieren läßt, die einen Schein von Empfindung oder Menschenverstand vor sich trägt."

Ein ander Mal führte Schiller aus:

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edeln Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung . . . Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Goethe antwortete mit einem Lobe Mozarts:

„Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper haben, würden Sie neulich im ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben. Dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt." *)

Nur selten hatte Goethe Anlaß, den Sängern Anleitung zu geben, aber es kamen solche Fälle vor. In die beliebte ‚Saalnixe' hatte Vulpius das Gedicht vom Fischer eingelegt: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll". Bertha Götz sang es kunstlos, kindlich, rührend; nur Goethe war nicht zufrieden zu stellen. Wohl zehnmal mußte sie wieder von vorn anfangen; endlich trat er selbst hin und sang und machte die Gesten dazu.**)

* * *

---

*) Ein anderes Urteil Goethes über das gleiche Meisterwerk hat Arthur Schopenhauer aufbewahrt: im ‚Don Juan' gehe es nur auf der Oberfläche lustig zu, in der Tiefe aber walte der Ernst, und die Musik drücke eben diesen doppelten Charakter vortrefflich aus.

**) K. Sondershausen, bei Biedermann II, 385. Bertha Götz war 1797—1804 an der weimarischen Bühne.

Zu Beginn des Winters 1801/02 richtete Goethe, obwohl in seinem Hause die Dame fehlte, bei sich einen geselligen Abend ein. Jeden Mittwoch nach dem Theater sollten in seinen Vorderzimmern sich sieben Damen und sieben Herren begegnen; die Damen sollten für das Essen, die Herren für den Wein sorgen; ‚cour d'amour' war der Name der Gesellschaft. Der Herzog und der Erbprinz erschienen zuweilen als Gäste. Goethes Partnerin in diesem Liebeshofe war die Gräfin Henriette v. Egloffstein, eine schöne Dame von hoher Gestalt, dazu eine vortreffliche Sängerin. Die Abende fielen nicht so behaglich aus, wie man erwartet hatte; Goethe führte das Präsidium zu pedantisch und tyrannisch, aber zuweilen herrschte doch fröhliche Stimmung, und die beiden Dichter des Vereins, Goethe und Schiller, fühlten sich angeregt, in diesen Kreis neue sangbare Gedichte zu bringen. Schiller steuerte pathetisch-deklamatorische Gesänge bei: „Lieben Freunde, es gab schönre Zeiten . . .“ und ‚Die vier Weltalter': „Wohl perlet im Glase der purpurne Wein . . .“ Goethe blieb mehr im volkstümlichen Liederton; sein Stiftungslied begann:

Was gehst du,
Schöne Nachbarin,
Im Garten so allein?

sein Silvesterlied:

Zwischen dem Alten,
Zwischen dem Neuen
Hier uns zu freuen,
Schenkt uns das Glück,
Und das Vergangne
Heißt mit Vertrauen
Vorwärts zu schauen,
Schauen zurück.

Dann forderte er zur „Generalbeichte“ auf:

> Lasset heut' im edlen Kreis
> Meine Warnung gelten:
> Nehmt die ernste Stimmung wahr,
> Denn sie kommt so selten . . .

Als der junge Erbprinz eine erste Reise nach Paris antrat, brachte Schiller ein politisches Lied dar, das nach Andrés Rheinwein-Melodie „Bekränzt mit Laub“ gesungen wurde:

> Daß dich der vaterländsche Geist begleite,
> Wenn dich das schwanke Brett
> Hinüberträgt auf jene linke Seite,
> Wo deutsche Treu vergeht . . .

Goethe dagegen stimmte auch jetzt ein fröhliches Tischlied an: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie / Himmlisches Behagen“, begann es im Tonfall des alten Sangs der fahrenden Studenten: »Mihi est propositum / In taberna mori«. Bürger hatte dies Lied verdeutschend vergröbert, Goethe hob es nach seiner Art zum Edleren:

> Wie wir nun zusammen sind,
> Sind zusammen Viele.
> Wohl gelingen denn, wie uns,
> Andern ihre Spiele!
> Von der Quelle bis an's Meer
> Mahlet manche Mühle,
> Und das Wohl der ganzen Welt
> Ist's, worauf ich ziele.

Der „Liebeshof“ hatte keinen Bestand; Kotzebues gesellschaftliches Gegenspiel zerstörte die Einigkeit der Paare, von denen einige der Sache auch schon müde waren. „Unsere kleine Versammlung trennte sich, und Gesänge jener Art gelangen mir nie wieder,“ klagte Goethe später in den ‚Annalen‘.

Nachdem dieser Versuch, sich unter vornehmen Herren und Damen einen fröhlich-behaglichen Abend der Woche einzurichten, mißglückt war, sah Goethe das Schauspielervölkchen freundlicher an, das von Natur lustig war und dessen Streitigkeiten gewöhnlich nicht zu ihm hinaufreichten. Diese Gesellschaft paßte ja auch zu seiner Hausgenossin Christiane Vulpius, die eine große Theaterfreundin und manchmal auch eine geschickte Vermittlerin zwischen ihrem Geheimrat und den Bühnenleuten war. Es kamen jetzt Zeiten, wo die Schauspieler und Sänger häufig, nach dem Urteil einiger Freunde: übermäßig häufig, in dem Hause am Frauenplan einkehrten und es sich dort wohl sein ließen. Im Winter 1803/04 sehen wir sie oft zum Tee oder Abendbrot oder zur Lesegesellschaft bei Goethe versammelt; so scharten sich z. B. am 20. November 1803 folgende Schriftsteller, Schauspieler und Musiker um ihn zur „Punschgesellschaft": Hr. Hofrat v. Schiller, Hr. Falk, Hr. Prof. Meyer, Hr. und Dlle. Brand, Dlle. Silie, Hr. Grüner, Hr. Wolff, Hr. Ehlers, Hr. Destouches.

Unter den Sängern sagte Wilhelm Ehlers aus Hannover als Mensch und Künstler dem Dichter am besten zu; er hatte eine schöne Tenorstimme, spielte die Gitarre vorzüglich und gab sich viel Mühe, die Kompositionen Reichardts und Zelters ganz nach Goethes Wünschen vorzutragen. Zu Neujahr 1801, sechsunddreißigjährig, ward er Mitglied des weimarischen Hoftheaters.

„Brauchbar und angenehm in manchen Rollen, war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder derart zur Gitarre, mit genauester Präzision der Textworte, ganz unvergleichlich vortrug."

Goethe verlangte vollkommene Deutlichkeit der Aussprache und richtige Deklamation unter Beibehaltung derselben Melodie für alle Strophen. Gerade diesem Wunsche fügte sich Ehlers.

„Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen auf's pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter der Lieder ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.“*)

---

*) Annalen über 1801, um 1822 geschrieben. Die Kunst, die Ehlers sich erwarb, wird auch andern Sängern jener Zeit nachgerühmt und seit der Mitte des 19. Jahrhunderts öfters als eine untergegangene bezeichnet. So von Schletterer in seiner Biographie Reichardts. Ferdinand Hiller schreibt, wo von Zelter die Rede ist: „Wenn man überhaupt die Gesänge jener Zeit beurteilen will, muß man sich auf einen dem gegenwärtigen Zustande unserer Tonlyrik fernen Standpunkt stellen. Während die Komponisten immer mehr, namentlich auch durch den Inhalt der instrumentalen Begleitung, die Gedichte bis in's Einzelnste auszumalen, auszudrücken, auszuspintisieren suchen, überließ man damals dem Sänger, das Kolorit für die verschiedenen Strophen der Gedichte ausfindig zu machen, wobei dann die deutlichste Aussprache vor allem zur Bedingung wurde. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß die poetisch und musikalisch Gebildeten der Schiller-Goethe'schen Zeit (und es hat doch wohl schwerlich an solchen gemangelt!) sich den Vortrag derselben Melodie zehn- bis zwanzigmal hätten gefallen lassen, wenn dieselbe in ihrer einfachen Stimmungsweise sich nicht den mannigfachen Nüancierungen des Sängers gefügt hätte. Ich hörte noch

Einst wurde in einer Abendgesellschaft, in der sich auch Goethe befand, ein altes rheinisches Volkslied gesungen, dessen Inhalt matt und gewöhnlich, dessen Melodie aber „unendlich herzig" war. Goethe hatte so große Freude daran, daß er erklärte, er wolle einen besseren Text dazu dichten, und schon am nächsten Tage war ‚Schäfers Klagelied' da.

„Wenn Sie dies Lied singen hören werden," schrieb einer der ersten Hörer, „so müssen Sie empfinden, wie die Musik hier die Poesie eigentlich hervorgebracht hat." *) Goethe vom allgemeinen Beifall erfreut, versprach noch mehrere alte Volksmelodien durch neue Worte wieder zu erwecken; Ehlers aber ward von ihm ermuntert, die Lieder, die er so schön vortrug, für Singstimme und sein Lieblingsinstrument aufzuzeichnen und im Druck herauszugeben. Cotta mußte den Verlag übernehmen, und Goethe überreichte seinem Sänger mit Vergnügen 50 Taler in Gold als Honorar für sein aus 24 Liedern bestehendes Heft ‚Gesänge mit Begleitung der Gitarre';**) ‚Schäfers Klagelied' war auch in dieser Sammlung.
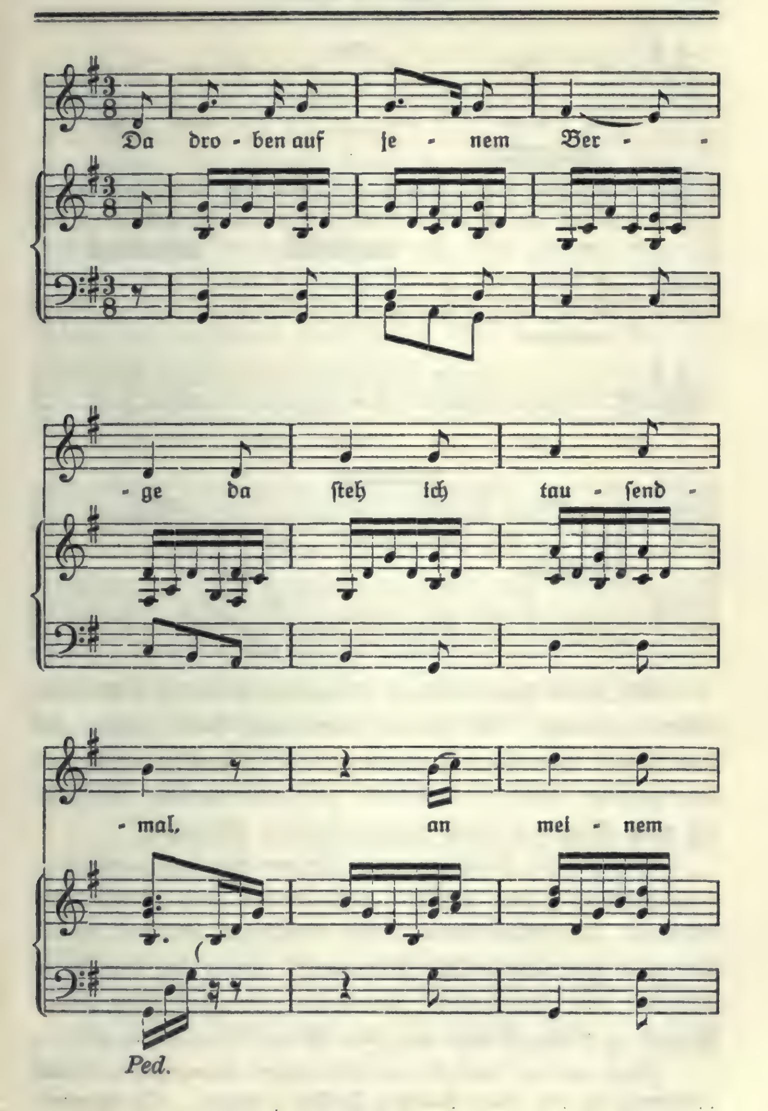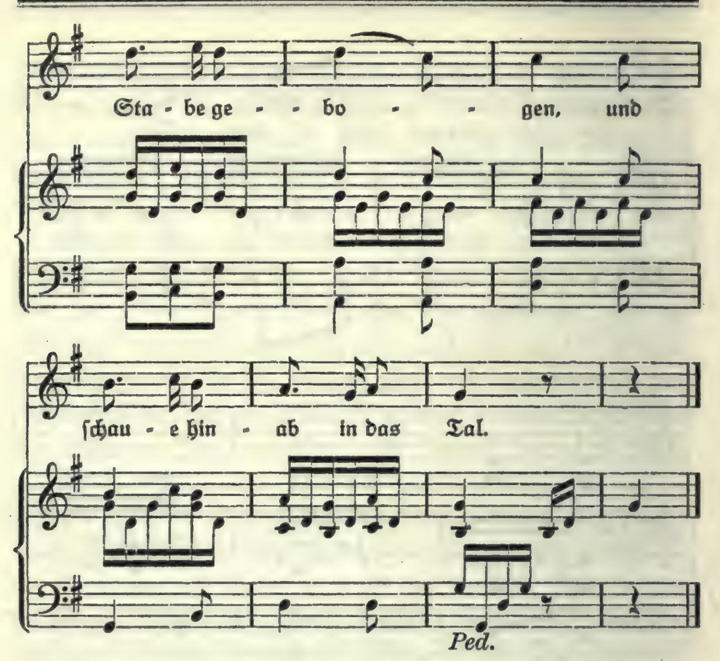
---

manche der Reichardtschen und Zelterschen Kompositionen durch Eduard Devrient in dieser ihnen ursprünglich zugedachten Weise vortragen, und zwar mit tiefgehender Wirkung. Namentlich die Ballade fügte sich vortrefflich dieser, wenn man will, idealisierten Bänkelsänger-Manier, in welcher die Melodie dem Gedicht als Trägerin dient, während namentlich durch die instrumentale Richtung unserer Zeit das Wort mehr zur Unterlage der musikalischen Bearbeitung wird."

Man versteht ohne weiteres, daß der Dichter der alten Art, bei der sein Wort herrschte, mehr zuneigte. Es haben aber auch Zelter und Reichardt einige seiner Gedichte durchkomponiert.

*) F. K. J. Schütz an einen uns Unbekannten in Gotha, Mai 1801.

**) Tübingen 1804.


Da dro - ben auf je - nem Ber - -
- ge da steh ich tau - send -
- mal, an mei - nem
Ped.



Mit Zelter hatte er seinen Sänger schon einmal in Weimar bekannt gemacht. Als Ehlers später nach Berlin reiste, gab ihm Goethe eine offene Empfehlung mit: „Den Herrn Ehlers, der deutsche Lieder zur Gitarre zu singen versteht, empfehle ich allen Freunden eines herzerfreuenden Gesanges."

Ein Teil von Goethes neuen Liedern mit den von Ehlers hinzugefügten Noten erschien auch in dem von Goethe und Wieland herausgegebenen Taschenbuch für 1804. „Kennst Du schon den Goetheschen Almanach?" fragte der damals in Weimar am Gymnasium angestellte Heinrich Voß einen Freund in einem Briefe aus dem Mai 1804, und er riet:

„Sieh aber zu, daß Du die Ehlersschen Kompositionen dabei bekömmst; sie sind unter Goethes Aufsicht gemacht. ‚Die General-

beichte', das Lied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches Behagen", ,Der Rattenfänger', ,Die Hochzeit des Grafen', das ,Frühlingsorakel'. Das sind Stücke, die wir oft bei Goethe singen und anhören. Ich wollte, Du hörtest Goethe einmal seine ,Generalbeichte' vorlesen oder sähest sein Gesicht, wenn Ehlers das Lied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie" vorsingt. Der Gesang ist bei Goethe durch die Schauspieler recht einheimisch geworden, und der Ehlers muß so recht die Stelle eines Demodokos*) vertreten. Herrlich ist's, wenn Goethe in seinem tiefen, klaren Basse intoniert. Ehlers spielt die Gitarre wirklich sehr schön, und den Geist der Goetheschen Lieder hat er auch erfaßt." **)

Aber schon Ostern 1805 verließen Herr und Madame Ehlers die weimarische Bühne.

* * *

Goethes Liedertexte flossen zuweilen aus einer Melodie hervor, fast immer flossen sie zur Melodie hin. Sie waren gewissermaßen schon adressiert an Zelter und Reichardt oder an die einheimischen kleineren Sänger. Als er einmal unterwegs in Stuttgart ein Gedicht neuer Art ersann (,Der Junggeselle und der Mühlbach' war es betitelt), mußte es Zumsteeg, der dortige Konzertmeister und Operndirektor, ein Jugendfreund Schillers, sogleich komponieren.***) Daß Lieder gesungen und nicht etwa gelesen oder gesprochen werden mußten, schien

---

*) Demodokos war ein blinder Sänger am Hofe des Königs Alkinoos auf der Phäaken-Insel; Odysseus hörte ihn die Liebe des Ares und der Aphrodite sowie den troischen Krieg singen. Odyssee 8, 44, 62—83.

**) Von den erwähnten Liedern sang Ehlers das ,Tischlied, („Mich ergreift" usw.), den ,Rattenfänger' und das ,Frühlingsorakel' nach eigener Komposition; die übrigen nach derjenigen Zelters.

***) Anfang September 1797. Diese Komposition blieb ungedruckt und unbekannt, bis sie im Jahre 1900 Ludwig Landshoff in Stuttgart auffand.

ihm natürlich und selbstverständlich. Als er im Sommer 1805 nach Halberstadt kam, ward er von Gleims Erben, dem Domvikarius Dr. Körte, in die berühmte Bildnisstube geführt, die der Freundschaftstempel genannt wurde; da erstaunte Goethe, daß er über hundert Poeten und Literatoren an den Wänden sah, aber keinen einzigen Tonkünstler und Tondichter. „Wie? sollte jener Greis, der seinen Äußerungen nach nur im Singen zu leben und zu atmen schien, keine Ahnung von dem eigentlichen Gesang gehabt haben? Von der Tonkunst, dem wahren Elemente, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren?“ *)

In diesen Jahren ließ Goethe in der Sammlung seiner Gedichte auch ein paar Verse ‚An Lina‘ drucken. Sie klangen wie Liebesworte und waren zugleich sein lyrisches Glaubensbekenntnis:

Liebchen, kommen diese Lieder
Jemals wieder Dir zur Hand,
Sitze beim Klaviere nieder,
Wo der Freund sonst bei Dir stand.

Laß die Saiten rasch erklingen
Und dann sieh' in's Buch hinein:
Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist Dein.

Ach, wie traurig sieht in Lettern,
Schwarz auf weiß das Lied mich an,
Das aus Deinem Mund vergöttern,
Das ein Herz zerreißen kann!

Zuweilen strebte dann der Dramatiker und Theaterdirektor in Goethe danach, die Worte, die durch die Musik gehoben waren, auch noch dem Auge sinnfällig zu machen. So damals, als er ein paar erzählende Lieder von einer listigen-lustigen

*) Annalen über 1805.

Müllerin geschrieben: Da entstand gleich die „Überlegung, ob sie nicht zu einer Operette Anlaß geben könnten". Und als ihm auf derselben Reise Zumsteeg erzählte, er habe nach seiner Übersetzung aus dem Ossian die ‚Colma' als Kantate für Gesang und Klavier bearbeitet und sie tue gute Wirkung, da nahm sich Goethe sogleich vor, daheim in Weimar zu überlegen, ob diese Kantate auf das Theater zu arrangieren sei. „Wenn man Fingaln und seine Helden sich in der Halle versammeln ließe, Minona, die sänge, und Ossian, der sie auf der Harfe akkompagnierte, vorstellte und das Pianoforte auf dem Theater versteckte, so müßte die Aufführung nicht ohne Effekt sein."

*

Goethe, der nun schon längst kein Tonwerkzeug mehr berührte, war auf seinem Gebiete ein großer ausübender Musiker, auch ein Kapellmeister, und man darf ihn endlich zu jenen verdienstlichen Tonkünstlern rechnen, die den Bau ihres Instrumentes verbessern, dessen Kraft und Fähigkeiten bereichern.

Sein Ausdrucksmittel war die deutsche Sprache. Er war oft mit diesem Instrumente unzufrieden; noch 1790 hatte er es im Unmut und Übermut gescholten:

Nur ein einzig Talent bracht ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst!

Das war eine Übertreibung, aber keine ungerechte Klage; Goethe trug jedoch selber viel dazu bei, daß sie ungerecht ward: die harte, eckige, schwer dahinstampfende deutsche Sprache ward durch ihn und einige seiner Zeitgenossen gelenkig und leichtfüßig. Auch gerade in dem Jahrzehnt 1796—1806, von dem wir hier reden, hat sich Goethe mit bewußtem Fleiße um die musikalische Verbesserung der vaterländischen Sprache bemüht:

bei sich und Anderen, als Solist und als Kapellmeister, oder ohne Vergleich: als Dichter sowohl wie als Erzieher von jungen und als Lenker von älteren Schauspielern.

Seine Poesie war vom französischen Modeton zu deutscher Geradheit und Derbheit und danach zur antiken Würde und Ruhe hinaufgestiegen: dieses Emporarbeiten bedeutete auch ein beständiges Schmieden an der Sprache. Sein poetisches Schaffen war oft ein unwillkürliches, fast nachtwandlerisches; manche Gedichte standen ihm plötzlich ganz und fertig vor der Seele; aber zu andern Zeiten übte und probte er doch auch sehr viel. Goethe hat auf jede Versart geachtet, die ihm vor die Augen oder vor die Ohren kam, und ebenso auf den Wohlklang der Worte untereinander, auf die Klangfarbe der Worte und Sätze. Weil seine Hexameter in ‚Hermann und Dorothea' von Voß, dem Philologen, für fehlerhaft gehalten wurden, bemühte er sich einige Zeit um ihre Verbesserung; er beriet sich mit Schiller, Riemer und dem jüngeren Voß über diese Dinge; schließlich verzichtete er auf schulmeisterliche Richtigkeit, aber nur, weil und insofern die Musik der Verse (von ihrem inneren Gehalt ganz abgesehen) durch die Abweichungen von der Regel Vorteile hatte. „Laß die Reime lieblich fließen, Laß mich des Gesangs genießen!" antwortete er Denen, die vor allen Dingen „reine" Reime und genaue Wechsel der Hebungen und Senkungen verlangten.*) So hatte er ja schon vor Jahren an Kayser geschrieben, daß er die Gesetze wohl kenne und „mit Willen und Vorsatz" an manchen Stellen von ihnen abweiche. (Vgl. S. 111.)

Aber immer wieder suchte er nach einer schönen musikalischen Form für sein Lied oder auch für die Szenen eines Dramas,

*) Gedichte. Sprüche. Zahme Xenien V.

oder anders gewandt: wo ihn solche Formen bei alten und neuen Dichtern erfreuten, suchte er von seinem Eigenen in sie das Passende einzugießen. Wir erinnern uns an das Lied „Ich denke Dein, wenn mir der Sonne Schimmer / Vom Meere strahlt" und an den lateinischen Sang „Mihi est propositum / In taberna mori"; ein anderes Beispiel aus diesen Jahren beginnt: „O gib, vom weichen Pfühle, Träumend, ein halb Gehör". In diese Verse fing er den Wohllaut eines italienischen Liedchens ein.*)

*) Es war mehr als ein Einfangen oder Übertragen, es war Steigerung der Form wie des Inhalts. Man vergleiche nur das italienische „Vorbild" und Goethes neues Lied:

Tu sei quel dolce fuoco L'anima mia sei tu! E degli affetti miei — Dormi, che vuoi di più?	O gib, vom weichen Pfühle, Träumend, ein halb Gehör! Bei meinem Saitenspiele Schlafe! was willst du mehr?
E degli affetti miei Tien le chiavi tu! E di sto cuore hai — Dormi, che vuoi di più?	Bei meinem Saitenspiele Segnet der Sterne Heer Die ewigen Gefühle, Schlafe! was willst du mehr?
E di sto cuore hai Tutte le parti tu! E mi vedrai morire — Dormi, che vuoi di più?	Die ewigen Gefühle Heben mich hoch und hehr Aus irdischem Gewühle. Schlafe! was willst du mehr?
E mi vedrai morire Se lo comandi tu! Dormi, bel idol mio — Dormi, che vuoi di più?	Vom irdischen Gewühle Trennst du mich nur zu sehr, Bannst mich in diese Kühle. Schlafe! was willst du mehr?
	Bannst mich in diese Kühle, Gibst nur im Traum Gehör, Ach, auf dem weichen Pfühle Schlafe! was willst du mehr?

Goethes rhythmische und melodische Mittel zeigt im einzelnen eine vortreffliche Untersuchung von Woldemar Masing (‚Sprachliche Musik in Goethes Lyrik', Straßburg 1910).

Er arbeitete auch in diesen Jahren zuweilen am ‚Faust‘: je mehr dies Werk anwuchs, desto mehr ward es eine Sammlung der verschiedensten Versarten. Und ehe ein Musiker sich an diesem Werke versuchte, war es schon voller Musik. Seine ‚Iphigenie‘ hatte Goethe zuerst in Prosa niedergeschrieben, dann hatte er sie in die jambischen Verse erhoben, die seit Lessing zur allgemeinen Form des höheren Dramas geworden waren; als Goethe jetzt (1800) aber eine ‚Helena‘ dichtete, trug das erste Bruchstück sogleich griechische Melodie in sich:

Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von der Woge schaukelndem
Bewegen, die vom phrygischen Gefild' uns her
Auf straubig hohem Rücken, mit Poseidons Gunst
Und Euros' Kraft, an heimisches Gestade trug.

In eben diesen Jahren wollte er einen Stoff, der ihn lange Zeit beschäftigte und den er den ‚Löwenstuhl‘ nannte, zu einem antikischen und zugleich romantischen Drama gestalten. Eines Tages schrieb er sich auf, wie der Rhythmus werden müsse:

Trimeter. Rein jambisch (rasche Jamben, citi Jambi) zu lyrischem Gebrauch, da wo der Dialog lebhaft und schnell geht.

Trimeter mit Spondeen. Kraftvoller Gang an ernsten, bedeutenden Stellen.

Trimeter abwechselnd mit Dimeter.

Und an einem andern Tage, als er dies Werk wieder vornahm, stellte er sinnlose Worte zusammen zu Versen, um an diesen Sprachtönen ohne Inhalt bei lautem Lesen den Klangwert der Verse zu erlauschen:

Wenn bestehender säumend weil soll
Hat es Wortschall wohl getan.
Bleibet fliehenden täglich Hausgut

Sendet Seligen köstlich Vorwort
Heiliger Wachstag, hoher Nachtsturm
Blüte bringt uns alle dahin.

Oder:

Denn so früh mein Leben den Mangel ausstand
Und ich mir nicht Freudiges mehr gehofft war
Ach betagt wehvoll und des Lauts beständig.*)

Goethe hatte seine Gedichte in den jungen Jahren vor guten Freunden gern hergesagt, und sein Vortrag war immer sehr glücklich und wirksam gewesen. Der Pfarrer Ewald zu Offenbach (derselbe, zu dessen Hochzeit im September 75 Goethe sein Bundeslied gedichtet hatte) behielt, weil er als Kanzelredner auf solche Dinge aufmerksam war, Goethes Vortragsweise in treuem Gedächtnis. 1799 erzählte er in einem Buche: die Gattin des französischen Gesandten Reinhard in Kassel, Christine Reimarus aus Hamburg, habe ihm ein kleines Lied Goethes wunderbar gesprochen. Er hätte gern die Worte, dazu aber auch die Töne auf dem Papier mitgenommen.

„Ich hätte Sie jetzt noch darum bitten mögen, wenn sich der Ton der Innigkeit und Wahrheit durch Linien und geschwänzte Punkte bezeichnen ließe. Es war Das Goethes Deklamation, der mit wenigen (in der Musik sogenannten) ganzen Tönen ehemals Alles ausdrückte, was er wollte. Diese Art Deklamation hat äußerst kleine Tonintervalle. Zwischen C und D liegen vielleicht sechzehn Töne, die man mit Musiknoten nicht bezeichnen kann. Der Gang, die Melodie, der Übergang in eine andere und der Rückgang in die vorige Tonart: Alles ist dieser Deklamation eigen, und nur dadurch wird

*) Näheres s. Max Morris, Der Löwenstuhl, Goethe-Jahrbuch 1910.

jener einzige Ausdruck möglich, der bloß Ton der Wahrheit zu sein scheint und so wenig Aufwand von Stimmen und Tönen erfordert".*)

In späteren Jahren sagte Goethe seine Verse seltener her, aber er las gern in Gesellschaft vor, eigene und fremde Dichtungen. Da er überdies ungern selber schrieb und statt dessen diktierte, so hatte er stärker mit dem Klang seiner Verse und Sätze zu tun als der Sitzende und schweigend Schreibende. Jetzt merkte man ihm seine Freude am Klange sehr, vielleicht zu sehr, an. Gerade von ihm hätte man ein Lesen in einfachstem, natürlichstem Sprechton erwarten dürfen, nicht nur wegen der Ruhe seiner Werke, sondern auch, weil er in der gewöhnlichen Unterhaltung leise und gemessen sprach. Aber vorlesend deklamierte er; er ließ seine schöne, starke Baßstimme in allen Registern ertönen. „Kraft", „Feuer", „Leben", „Enthusiasmus" schrieben alle Zuhörer seinem Vorlesen zu; nicht selten ergriff ihn die Leidenschaft, es traten ihm die Tränen in die Augen, oder er warf das Buch hin, weil die Schönheit einer Stelle ihn zu sehr rührte. „Etwas zu markiert," urteilte der ältere Genast über Goethes Vortrag, fügte aber hinzu: Goethe habe den Egmont viel besser gesprochen als Iffland. Der jüngere Genast, der den alten Goethe und neben ihm Tieck und Immermann kannte, empfand Tieck als den vollkommensten Vorleser: Goethe und Immermann wurden zuweilen überlaut, und ihre sonst schöne Stimme klang gelegentlich hart. — Ein anderer urteilsfähiger Zuhörer, Georg Reinbeck, bekannte: „Im Tragischen gefiel mir Goethes Vortrag nicht, ich fand zuweilen falsches Pathos darin, aber im Komischen war er ganz unvergleichlich."

*) ‚Fantasien auf einer Reise durch Gegenden des Friedens'. Von E. P. v. B. Herausgegeben von J. L. Ewald. Hannover 1799.

Als Theaterdirektor war Goethe insofern ein Neuerer, und seine Bühne eine Schule neuer Schauspielkunst, weil auch hier sein Bestreben gewissermaßen auf Musik gerichtet war; er verlangte Annäherung des Schauspiels an das Konzert, an die Oper und das Oratorium. Die Instrumentspieler werden zum Gemeinsinn erzogen; sobald sie zusammen üben und vortragen, wird jedes Menschlein mit seiner Geige oder Flöte zum Teil eines Ganzen und erfreut sich dieser Unterordnung, weil die Versammlung und Verbindung der einzelnen Fähigkeiten ein größeres, reicheres, höheres Werk hervorbringt. Das Orchester ist ein aus Menschen gebildetes riesenhaftes Überwesen — die Schauspielertruppen, die Goethe kennen lernte, waren von solcher Eintracht und Macht noch weit entfernt. „Wie viel mehr Lob verdienen die Tonkünstler!“ ruft Wilhelm Meister aus,*) „wie sehr ergötzen sie sich, wie genau sind sie nicht, wenn sie gemeinschaftlich ihre Übungen vornehmen! Wie sind sie bemüht, ihre Instrumente übereinzustimmen, wie genau halten sie Takt, wie zart wissen sie die Stärke und Schwäche des Tons auszudrücken! Keinem fällt es ein, sich bei dem Solo eines Andern durch ein vorlautes Akkompagnieren Ehre zu machen. Jeder sucht in dem Geist und Sinn des Komponisten zu spielen und Jeder Das, was ihm aufgetragen ist, es mag viel oder wenig sein, gut auszudrücken. Sollten wir nicht ebenso genau und ebenso geistreich zu Werke gehen, da wir eine Kunst treiben, die noch viel zarter als jede Art von Musik ist, da wir die gewöhnlichsten und seltensten Äußerungen der Menschheit geschmackvoll und ergötzend darzustellen berufen sind?“

*) Lehrjahre 4, 2.

Die Musik steht unter allen Künsten der Natur, dem Wirklichen, am fernsten. Wenn Goethe ihre Gebilde als Muster nahm, so kämpfte er also gegen den Naturalismus, gegen die Übernahme der Wirklichkeit, des Gemeinen, des Saloppen auf die Bühne; er verlangte Vornehmheit, Steigerung, Kunst und Stil. Wie der Konzertsänger in edler Haltung sich darstellt, so sollten auch die Schauspieler stets höflich auf das Publikum bedacht sein und stets zum Publikum hin, nie in die Szene hinein, reden; den Zuschauern die Seite oder gar den Rücken zuzukehren, erklärte er für unschicklich. Alle Stellungen und Bewegungen sollten würdig und schön sein. Besonders und zuerst bemühte er sich, seine Leute zu einem anständigen, deutlichen und wohlklingenden Sprechen zu erziehen; mit zäher Ausdauer kämpfte er gegen den damals noch häufigen gröblichen Dialekt, gegen das ebenfalls häufige Silbenverschlucken, gegen Musseln und Brummeln. „Das Erste von der Bühne herab ist Verständlichkeit," predigte er immer wieder. Er selber sprach, wenn er sich nicht gerade gehen ließ, sehr im Gegensatz zu Schiller, ein gutes Schriftdeutsch; „seine Aussprache ist die eines Süddeutschen, der sich in Norddeutschland gebildet hat," drückt es ein Gast aus.*) „Er spricht leise, aber mit einem herrlichen Organ und weder zu schnell, noch zu langsam."

Eine höhere Aufgabe der Schauspieler war dann der Vortrag von Versen. Den damaligen Theaterleuten fiel es äußerst schwer, etwas Anderes als Prosa zu sprechen. Anton Genast erzählt:

---

*) Wolf Graf Baudissin, im Mai 1809. „Ein gutes Schriftdeutsch" soll heißen: für damalige Zeit.

„Die alten Schauspieler konnten durchaus keine fließende Rezitation der Schillerschen Jamben zustandebringen; die langen Silben dehnten sie so ungebührlich, daß man glaubte, eine Sägemühle zu hören, und trotz einer Menge Leseproben, welche Goethe hielt, hoben sie immer noch den Vers mit schwerfälliger Absichtlichkeit hervor. Übrigens erlitten auch außerhalb Weimars die Schillerschen Verse arge Behandlung; war es doch sogar anerkannten Schauspielern wie Opitz, Reinecke, Schirmer usw. nicht möglich, eine rhythmisch geschriebene Rolle auswendig zu lernen; dieselbe mußte immer erst in Prosa geschrieben und hinter jeden Vers ein dicker Strich gemacht werden."

Goethe rief in seinem Kampfe gegen den Naturalismus sogar die französischen Dramatiker und das Vorbild der französischen Schauspieler herbei, obwohl doch die neuen deutschen Dichter in der Empörung gegen die französische Klassizität ihre erste Kraft erwiesen hatten. Er übersetzte jetzt Stücke von Voltaire, und Schiller verdeutschte Racines ‚Phädra'. Die französische Bühne, an ihrer Spitze der große Schauspieler Talma, ward als Vorbild hingestellt. „Nur bei den Franken war noch Kunst zu finden," erklärte Schiller in einem programmatischen Gedichte, das er im Jahre 1800 an Goethe richtete; auch Schiller verlangte jetzt mit deutlichen Worten Erhöhung des Schauspiels zur Oper hin, eben nach dem Vorbild des pathetischen „Franken":

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene;
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.

Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Immer höher suchte Goethe die Sprechkunst zu steigern, immer mehr erschien er dabei wie ein Musikdirigent, der seinen Chor zu gleichem Ton und Takt bewegt. Eine Überlieferung besagt, daß sich Goethe beim Einstudieren neuer Stücke eines Taktstockes bedient habe. Sein liebster Schüler, Pius Alexander Wolff, berichtete von seinem Meister:

„Er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbild zu nehmen und gleichnisweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet, wie eine Oper eingeübt wird: die Tempis, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo usw. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht."

Wolff war einer der Anfänger, die den Dichter im Jahre 1803 veranlaßten, ‚Regeln für Schauspieler' aufzuschreiben. „Man könnte", beginnt einer der Paragraphen, „die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat." Es wird zwar vor dem „Singen" wie vor der Monotonie und dem Predigertone gewarnt; dann folgen Beispiele, aus denen die der Deklamation eigentümliche Musik deutlich werden kann; es sind Stellen aus der ‚Braut von Messina':

„Völker verrauschen" — muß halblaut rauschend
„Namen verklingen" — muß heller, klingender
„Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Über ganzen Geschlechtern aus" — muß dumpf, tief, schauerlich gesprochen werden.

So muß bei der folgenden Stelle:

„Schnell von dem Roß herab mich werfend,
Dring ich ihm nach" . . .

ein anderes, viel schnelleres Tempo gewählt werden als bei dem vorigen Satz."

Auch die älteren Schauspieler mußten durch eine Schule der Sprechmusik. Anton Genast erzählt uns von Leseproben Goethes zu Calderons ‚Standhaftem Prinzen'.

„Er war äußerst penibel dabei: Komma, Semikolon, Kolon, Ausrufungs- und Fragezeichen mußten bei der Rezitation streng eingehalten werden; er verlangte fast für jedes dieser Zeichen ein Zeitmaß und bezeichnete deren Länge bildlich so:



Auf diese Weise erlangte er, daß Einer wie der Andere die Verse sprach, nicht zu schnell und nicht zu langsam. Es war im Anfang ein fast automatisches Sprechen; als sich aber nach und nach diese Methode entwickelte, welcher Reiz, welch' poetischer Schwung trat endlich in der Rhetorik hervor! Musik war sie zu nennen."

Selbst in der Geselligkeit suchte Goethe dies Kunstsprechen einzuführen, wenigstens an den Tee-Abenden der Madame Schopenhauer, wo er die Herrschaft hatte. Eines Abends im Winter 1806 auf 1807 las er eine lange schottische Ballade vor und verlangte, daß der Rundreim jeder Strophe von den anwesenden Damen im Chor gesprochen werden sollte.

„Der pathetische Vortrag begann, die Damen hielten sich bereit und fielen zur rechten Zeit ein; glücklich kam man über den ersten Vers hinaus, aber als dieselben Worte sich zum zweiten und drittenmal wiederholten, überwältigte die Frau Professorin Reinbeck ein unwillkürliches Lachen.

Goethe hielt inne, ließ das Buch sinken und strahlte sie alle mit den feurigen Augen eines donnernden Jupiters an. „Dann lese ich nicht", sagte er ganz kurz.

Man war nicht wenig erschrocken; aber Johanna Schopenhauer trat vor, gelobte auf's neue Gehorsam und verbürgte sich für die Übrigen. Nun ging es in Gottes Namen wieder vorwärts — und

in der Tat! sämtliche Damen auf Kommando das Kinn taktmäßig zugleich bewegen zu sehen, hatte so viel von der Komik an sich, daß die volle Autorität eines Goethe dazu gehörte, die ganze Gesellschaft in dem angeordneten feierlichen Ernste zu erhalten."*)

Die der Deklamation eigentümliche Musik muß von aller übrigen Musik streng gesondert werden. „Schiller hatte besonders den Tic, bei Musik sprechen zu lassen", erzählt Riemer aus dem Munde Goethes, z. B. die ‚Jungfrau von Orleans'; Goethen war Das immer zuwider, wie er mehr als einmal aussprach. Musik sei die reine Unvernunft, betonte er, und die Sprache habe es nur mit der Vernunft zu tun.

Die gesprochene Rede ist verschiedenartiger und insofern an Wirkungen reicher, als der Gesang sein kann. „Das Verdienst der schönen menschlichen Rede", führte Goethe im Gespräch mit Knebel einmal aus, „übertrifft weit Das des Gesanges. Es ist ihm Nichts zu vergleichen; seine Abwechslungen und Mannigfaltigkeiten sind für das Gemüt unzählig. Ja, der Gesang selbst muß auf die simple Sprache zurückkehren, wenn er höchst bedeutungsvoll und rührend werden soll; Dies haben auch schon alle großen Komponisten bemerkt."**)

Im Juni 1806 versuchte der Herzog selber, für den Gesang auf seiner Bühne eine ähnliche Schulung einzuführen,

*) Stephan Schütze, Die Tee-Abende bei Johanna Schopenhauer. Goethe selber berichtet darüber in dem Aufsatze „Zum Jahre 1807" mit den Worten: „Hilla Lilla, eine schottische Ballade, war auch im Geschmack einer Litanei bei uns willkommen; man las den Text mit vernehmlicher Stimme, und die Gesellschaft wiederholte den Glockenklang des Refrains als Chor."

**) Man denke z. B. an die Schlußworte von Goethes ‚Fischer' und ‚Erlkönig': „Und ward nicht mehr gesehn" — „Das Kind war tot."

wie Goethe sie für das Sprechen bewirkte. „Schon lange hatte ich Lusten", schrieb er an Kirms, „einen italienischen Singmeister auf etliche Monate im Jahr zu engagieren, um unsern jungen Leuten am Theater Sing- und Musikstunden zu geben, damit diese Personen doch nur einigermaßen die ihnen von der Natur verliehenen Stimmen künstlich gebrauchen lernen." In Dresden war die italienische Oper noch gut besetzt; von daher wollte sich der Herzog in den Herbst-Ferienmonaten einen Lehrer leihen; „der Theaterkasse sollte die Sache nichts kosten". Goethe konnte den Vorschlag des Herzogs oder seiner schönen Freundin nicht ablehnen, hatte aber auch keinen Glauben daran. An Kirms schickte er einen Brief, der mehr noch für den Herzog bestimmt war.*)

„Ew. Wohlgeboren ist bekannt, wie ich schon lange gewünscht habe, daß Jemand unter unseren Musikern wäre, der sich mit unseren jungen Sängern beschäftigte und ihre Waldvögleinstimmen etwas kunstmäßiger zurichtete. Der Gedanke also, einen Singmeister herbeizurufen, trifft mit meiner Überzeugung recht gut überein. Da Serenissimus die Gnade haben wollen, die desfalls nötigen Unkosten zu bestreiten, so könnten wir es ohne weiteres mit allem Danke annehmen. Nur gebe ich Zweierlei zu bedenken. Erstlich, ob in den drei Monaten, die ein solcher Gast-Lehrmeister bei uns zubringen könnte, hinreichendes Gute zu bewirken wäre, woran ich fast zweifle, denn von der Musik, besonders vom Singen kann man sagen: die Kunst ist lang. Zweitens wissen Sie, wie ungern die Theaterpersonen Unterricht annehmen. Meist hält sich Jeder auf jeder Stufe hinreichend gebildet. Wir haben es bei dem Fall mit dem Tanzmeister gesehen: Niemand will an seinem Unterricht teilnehmen, und man kann sich unmöglich mit den Leuten überwerfen, um ihnen

*) Aus Jena, 27. Juni 1806.

wohl zu tun. Wie geht es mir nicht selbst! Was muß ich nicht für allerlei Künste brauchen und doch zuletzt einmal auffahren, wenn sie nach meiner Einsicht und Überzeugung sprechen und agieren sollen! Und doch hat die ganze Gesellschaft Zutrauen und Liebe zu mir. Etwas Unbildsames liegt überhaupt im Menschen, besonders aber scheint es in dieser Klasse sehr einheimisch zu sein."

Der Herzog ließ sein Vorhaben fallen: im Spätsommer 1806 drängten sich ganz andere Sorgen und Pläne vor!



